

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
Departamento de Linguística e Literaturas
Escola de Ciências Sociais

A LINGUAGEM DO ORGANISMO NOS CONTOS DE QUIM MONZÓ
E NA TETRALOGIA *O REINO* DE GONÇALO M. TAVARES
– A FACE ABJECTA DO CORPO

Almerinda Maria do Rosário Pereira

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em
Estudos Ibéricos.

Orientador: Professor Doutor Antonio Sáez Delgado.
Co-orientador: Professor Doutor António Cândido Valeriano
Cabrita Franco.

2010

À minha família

Agradecimentos

Agradeço ao professor Antonio Sáez Delgado – que, numa tarde do Outono de há dois anos, no café *El Descubridor*, em Badajoz, me deu a sugestão de ler *El mejor de los mundos*, sem a qual não teria chegado a Quim Monzó – a disponibilidade infatigável, o comentário sempre construtivo, as palavras de incentivo com que fechou cada correio electrónico, a cumplicidade com que acolheu todas as minhas pequenas descobertas, em suma, a orientação atenta e dedicada. Agradeço também ao professor António Cândido Franco, meu co-orientador, e à professora Maria Filomena Gonçalves, Directora deste Mestrado, a abertura e o ânimo com que acolheram a minha proposta de tema a tratar nesta dissertação, na reunião do dia dezanove de Setembro de 2008, ainda na Casa Cordovil. Agradeço-lhes o comentário sábio, a forma como conduziram os seminários do ano curricular e as oportunidades que me deram de ver publicados os meus trabalhos. Agradeço ainda à professora Ana Paula Banza, com quem tive a minha primeira aula na Universidade de Évora, enquanto aluna de Licenciatura, em 2005, por ter sido a primeira pessoa, no meio académico, a incentivar-me para a prossecução de estudos a este nível. Agradeço aos demais professores, da Licenciatura e do Mestrado, que, com os seus ensinamentos, contribuíram para que esta caminhada fosse possível.

Agradeço à minha família, sempre presente, a compreensão, o estímulo, o apoio e o interesse pela investigação que fui levando a cabo. Agradeço, finalmente, aos amigos, àqueles que me perguntavam pela “tese” como quem pergunta por um familiar e àqueles que se mantiveram atentos nesta recta final, agitando com alegria cúmplice a bandeira preta e branca axadrezada da linha de chegada.

A linguagem do organismo nos contos de Quim Monzó e na tetralogia
O Reino de Gonçalo M. Tavares – a face abjecta do corpo.

Resumo

Esta dissertação consiste na análise do modo como dois autores ibéricos contemporâneos, Quim Monzó (1952) e Gonçalo M. Tavares (1970), valorizam nas suas obras a linguagem do orgânico, aquela que se enuncia através do corpo humano em pleno exercício das suas funções excretórias e secretoras. No rasto dessa matéria, recuperada do âmbito do prosaico ou do clínico, e convocada pelos escritores ao patamar do literário, num género de operação higiénica que torna o repugnante artístico, procuraremos encontrar toda uma alquimia ou semiótica do humano, entrando em diálogo com os grandes temas da literatura universal. Em simultâneo, e sempre com o auxílio desse corpóreo por vezes grotesco, delinearemos os cotejos possíveis entre as obras dos dois autores, sem a pretensão de se levar a cabo um estudo exaustivo.

The language of the organism in the stories of Quim Monzó and in the tetralogy *O Reino* of Gonçalo M. Tavares – the abject side of the body.

Abstract

This dissertation consists on the analysis of how two contemporary iberic writers, Quim Monzó (1952) and Gonçalo M. Tavares (1970), value in their works, the language of the organic, the one that states itself through the human body in its secretory and excretory functions. Following this subject, saved by the prosaic and clinic extent and called by the writers in a literary world, in a kind of hygienic operation that transforms the disgusting into artistic, we will find a whole alchemic or human semiotics, getting into a dialogue with the famous themes of the universal literature. Simultaneously, and always with the help of this body, sometimes grotesque, we will delineate the possible similarities between the works of both writers, without the ambition to carry out an exhaustive study.

Índice

Introdução	6
1.Quando as entranhas se mostram à literatura: uma cortesia do corpo à arte – introdução à história da dejecção e da abjecção na literatura ibérica	10
2. Cotejando o universo da “sujidade de viver”: alguns conceitos teóricos em torno do grotesco	38
3. Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares – jogos em torno do corpo ou uma lógica levada ao absurdo	
3.1. A obra de Q. Monzó e G. M. Tavares na senda do jogo e do absurdo	49
3.2. Breves notas sobre a linguagem de Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares – a cumplicidade com o organismo.	56
4. Uma orgânica recalcada – o homem na prisão de si próprio	
4.1. Espreitando sob o tapete das grandes e das pequenas histórias.	62
4.2. A urina entre a impotência e o poder.	68
4.3. Um talho de carne humana – sinais do terror.	83
5. Uma orgânica a descoberto – vozes do visceral	
5.1. O sémen como expressão de uma magnífica tragédia.	93
5.2. O corpo abjecto em tempo de guerra.	102

6. Uma orgânica explosiva – uma tentativa de catarse

6.1. Intempéries do hálito	113
6.2. Desmesura e excisão – sinais do nojo e do afastamento.	116
6.3. O cuspo e o vômito – a doença de viver.	126
6.4. O corpo cadáver – uma linguagem para lá da epiderme.	135

Conclusões	143
-------------------------	-----

Bibliografia

1. Activa.....	148
2. Passiva.....	150

Introdução

O belo foi durante séculos convocado a participar nas criações artísticas do homem, entre as quais a literatura, mas terá tido o feio um lugar tão secundário ao ponto de o que sobre ele se teorizou ter tido um caudal tão menos copioso? Ao lado bonito e agradável do corpo, objecto harmonioso e equilibrado, ou sensual e erótico, opõe-se o lado feio e repugnante que o pudor e determinados padrões estéticos nem sempre deixaram mostrar. Enquanto objecto deficiente e doente, ou saudável e em pleno exercício da sua orgânica e da sua natural inclinação para o que se considera ser baixo, o corpo torna-se matéria mais próxima do grotesco do que da graciosidade, do obsceno do que da sensualidade, do disforme do que do harmonioso.

As artes plásticas há muito que nos deixaram de surpreender como testemunho desse corpo entre o humano e o animal. As personagens defeituosas de um Christian Schad, a carne esquartejada e ensanguentada de um Francis Bacon, as vísceras sobressalientes de uma Frida Kahlo, a nudez perturbadoramente corpulenta de um Lucian Freud, foram documentando o corpo como objecto de uma determinada realidade sem eufemismos. Num tom mais controverso, retirando o feio do patamar do interior escondido para o do exterior exibido, Piero Manzoni faz-se representar em noventa latas que anuncia conterem as próprias fezes, David Nebreda fotografa-se ferido ou com excrementos no rosto, Wim Delvoye cria um grandioso engenho excretor e Anish Kapoor apresenta bolos fecais de cimento feitos por uma máquina. Mas não é só o século XX, e o XXI, que ousa retratar este homem, no seu limite, cloaca, e que nada ficou a dever à beleza helénica ou à pureza de uma pincelada de um tempo em que o sagrado falava mais alto do que o profano. Já no Renascimento, nomes como o de Hiëronymus Bosch ou Quentin Metsys haviam tentado essa aproximação ao humano desprovido de beleza. É sabido que a história da arte está repleta de outros exemplos que manifestações contemporâneas como a instalação, o *assemblage* ou o *happening* vieram também pôr em evidência, mas que dizer da presença deste corpo feio na literatura?

É na senda deste objecto que foi sendo usado como arma de riso, de sátira e de provocação, por escritores ora de renome ora malditos, mas também como meio de expurgo dos males da psique e ainda da sociedade, é na senda deste objecto, detalhe realista ampliado do que de natural há no homem, que começaremos por apresentar uma visão diacrónica da presença do “corpo-abjecto”, na literatura ibérica.

Salientemos, contudo, que o nosso interesse, embora em estreita relação com este “corpo-abjecto”, se situa ao nível das substâncias fisiológicas por ele emanadas, daí que o “corpo-dejecto” se lhe sobreponha. Interessa-nos, pois, o comportamento do organismo humano decorrente da sua actividade metabólica, a que estão associadas as necessidades primárias, assim como a sua reacção às desordens do espírito. Visa este estudo uma incursão pelos meandros desta realidade marginal que a literatura foi buscar ao âmbito do quotidiano grosseiro ou da especialidade científica. Não se trata, todavia, de desenhar, ao jeito de um tratado, uma anatomia da repugnância na narrativa contemporânea ibérica, mas tão-somente de empreender um estudo de casos estanques, visões específicas de um mesmo tema.

Elegemos dois escritores contemporâneos atentos ao papel do organismo dentro dos moldes que acabámos de apresentar. Do lado espanhol, o catalão Quim Monzó; do português, Gonçalo M. Tavares. No primeiro, o corpo surge a descoberto nos bastidores de cenários domésticos que envolvem o leitor numa sensação de *déjà-vu*. Quanto ao segundo, provavelmente, nenhum como ele terá melhor conseguido desmontar o grande edifício do corpo, depósito, na sua óptica estruturalista, de coisas que querem sair e de outras que querem entrar.

Em relação a Quim Monzó, basear-nos-emos nos seus contos ainda que uma breve investida por aquela que pode ser considerada a sua obra-prima, um romance intitulado *La Magnitud de la Tragedia*, seja de todo pertinente no tratamento do tema que nos propomos trabalhar. Quanto a Gonçalo M. Tavares, apoiar-nos-emos na sua obra *O Reino*, uma tetralogia constituída por quatro romances conhecidos como “livros pretos” que colocam o ser humano face a situações-limite. O cenário é o da guerra, mas não sabemos de que guerra se trata, visto que em nenhum momento nos é indicado uma data ou o nome de uma nação ou de uma cidade. Em ambos os autores, são os assuntos universais, os que dizem respeito à natureza humana, que ganham relevo, pelo que pouco importa poder situar-se num espaço e num tempo concreto a acção das suas obras.

Procuraremos também encontrar nestes autores pontos de tangência que nos ajudem a decodificar a linguagem do organismo utilizada nas suas obras, ao mesmo tempo que a situá-los dentro de uma determinada tendência literária. Com eles, tentaremos dar resposta a uma série de questões que se revelam importantes numa época marcada por uma avalanche de mudanças que, sem dúvida, deixou também as suas marcas na literatura. Restará algo da pintura do grotesco, da crítica social e da reivindicação da liberdade pela rebeldia, sempre que a abjecção e a dejeção corporal se exprimem? Haverá ainda tanto afã de realismo, feito de precisão naturalista, que não se poupe os leitores da viscosidade do sêmen e dos desperdícios do parto, dos odores a suor, a doença e a cadáver, e do ritual quotidiano da micção e da defecação? Que leituras poderemos fazer desse admirável mundo das toxinas tão caro à biologia humana como à psicologia? Qual o peso do imaginário destes escritores em toda esta teia onde o natural e o social se tocam?

Depois de um primeiro capítulo, como já o referimos, sobrevoando a presença do tema do corpo abjecto na produção literária ibérica ao longo dos tempos, dedicaremos um breve segundo capítulo à revisão de conceitos teóricos que utilizaremos amiúde. Num terceiro capítulo, introduziremos os autores em apreço, apresentando sobre eles uma síntese biobibliográfica, assim como uma primeira aproximação ao tema, descortinando os aspectos que possam irmanar as suas obras e os seus estilos de escrita, não obstante os separar uma geração e uma geografia, toda ela, distinta.

O quarto, o quinto e o sexto capítulos estarão já ancorados na análise do *corpus* que serve de base ao nosso estudo. Intitulados, respectivamente, “Uma orgânica recalçada”, “Uma orgânica a descoberto” e “Uma orgânica explosiva”, procuram seguir uma determinada linha interpretativa do tema a partir do modo como os autores introduzem o “corpo-dejecto” nas suas obras. A ideia gradativa neles explícita estará ao serviço da teoria que aqui defenderemos, com base também no contributo de outras áreas do saber.

Por fim, acrescentemos que a nossa opção pela temática do visceral se justifica pela escassez de trabalhos académicos produzidos neste âmbito, não obstante a possibilidade de múltiplas leituras que as substâncias produzidas pelo organismo podem oferecer. Interessa-nos o modo como a literatura reveste essas matérias perdidas no desgaste de metabolismos e esgotos do quotidiano, como descortina nelas as metáforas

mais escondidas, como as altera dando-lhes um poder quase encantatório e como as dignifica depois de as limpar do pudor de que estão sujas.

Estamos cientes de que um estudo desta índole constituiu um desafio, dadas, também, as dificuldades trazidas pela falta de bibliografia em redor de um tema tão específico. Por esta razão, os capítulos 4, 5 e 6 estarão marcados por uma interpretação muito pessoal da obra dos autores que se socorrerá, no entanto, quando pertinente, de grandes vozes de outras áreas e de imagens capazes de estabelecer uma relação de intertextualidade com ela.

1. Quando as entranhas se mostram à literatura: uma cortesia do corpo à arte – introdução a uma história da abjecção e da dejeção na literatura ibérica.

1. Para lá das doces fragrâncias a que o belo nos habituou, há todo um léxico escondido nos recônditos de um corpo que a civilização, num género de inveja pela natureza, catalogou de transgressor e feio. Nas páginas que se seguem apresentaremos o exame que foi sendo feito pelo bisturi da literatura ao organismo humano, na faceta que interessa ao nosso estudo. Não faremos uma exposição exaustiva, ainda que ousemos chamar de história à sumária apresentação dos casos isolados que aqui organizamos segundo a cronologia da história da literatura.

Antes, porém, que nos dediquemos a essa revisão, que não se pretende exaustiva, da produção literária feita em solo ibérico, consideramos útil fazer uma síntese da relação que a *latinidade* estabeleceu com o humano visceral, de modo a que fique claro que o “infra-mundo das ventosidades e afins”, silenciosamente afastado da instituição literária, foi bastante caro à literatura culta da Antiguidade Clássica. Para tal, apresentaremos alguns casos ilustrativos dessa relação, alguns deles já amplamente conhecidos (quanto mais não seja pelo seu valor anedótico), recolhidos por Fernando Navarro Antolín¹

No século I a.C., Catulo dedica implacáveis epigramas satíricos a Marco Celio Rufo por este lhe ter tirado o amor de Lesbia. Neles, salienta a sua fetidez insuportável. É neste registo que ataca também outros rivais em amores, entre os quais Egnacio, que acusa de ter muito mau hálito, e Emilio Furio cujo odor do cu diz ser igual ao da boca. Numa paródia do discurso estóico, Catulo aproveita o hábito de Vacerra de ir para as latrinas² com a intenção de alguém o convidar para jantar, para se questionar sobre o que terá para evacuar um homem que tanta fome passa, e remata: “Tu culo está más brillante que un salero/ pues cagas menos de diez veces al año/ (...) Estas ventajas tan dichosas, Furio, / no las desprecies ni tengas en poco (...)”³.

Anos mais tarde, Marcial, fazendo uma homenagem a Catulo, lança a sua invectiva contra Mamuriano, como Catulo tinha enviado a Furio. Desta vez, o paralelismo não é feito entre a boca e o ânus, mas entre o olho e o ânus⁴. Rivais no amor

¹ NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, “Poppysmata. Pedorretas literárias en Latín”, in *Fragmentos para una Historia de la Mierda. Cultura y transgresión*, Luis Gómez Canseco (Ed.), Universidad de Huelva, Huelva, 2010, pp. 79-101.

² As latrinas públicas, desprovidas de qualquer privacidade, mostram que defecar, no mundo Antigo, era um acto social. Em Roma chegou a haver 144 latrinas públicas. As mais famosas, as de Ostia, encontram-se hoje num excelente estado de conservação. Cf. ALVAR ESQUERRA, Jaime, “Del cuerpo al cosmos”, in *Fragmentos para una Historia de la Mierda. Cultura y transgresión*, Luis Gómez Canseco (Ed.), Universidad de Huelva, Huelva, 2010, (pp. 74-75).

³ Apud NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, op. cit., pp. 90-91.

⁴ Repare-se no interessante jogo de palavras entre *oculus* e *culus*.

e oradores doutos não escapam à sua sátira, mas é a investida que lança contra Gala que mais polémica trouxe à crítica literária dos nossos dias, quando fala do ruído do vácuo da sua vagina.

Quando morre o imperador Claudio, no ano 55, é Séneca que lhe escreve o elogio fúnebre. Nutrindo o escritor grande ódio pelo imperador, o seu elogio converte-se numa longa sátira que ficou conhecida como *Apocolocyntosis*. Neste texto, pega majestosamente na frase que o imperador terá dito antes de morrer – “Ay de mí, creo que me he cagado” – para fazer um sarcástico balanço de todo o seu reinado ao referir: “No sé si llegó a cagarse; pero lo cierto es que lo llenó todo de mierda”⁵. Poucos anos mais tarde, Petronio, no seu *Satiricón*, dá a conhecer que a lei de Claudio sobre a libertação de gases à mesa, que estava para ser promulgada, já estava em uso⁶, quando a personagem do anfitrião, sofrendo de distúrbios intestinais, coloca os seus convidados à vontade para se aliviarem à mesa, justificando: “Creedme, las ventosidades se suben a la cabeza y producen retortijones por todo el cuerpo.”⁷.

Por fim, e valendo-nos ainda da análise de Fernando Navarro Antolín, apontamos como características fundamentais desta sátira latina a referência aos gestos e actos indecorosos das vítimas (evacuar, arrotar, libertar flatos, ter relações sexuais desviantes), assim como às suas enfermidades ou aos seus defeitos (halitose, perturbações digestivas, deformidades físicas). Esta sátira exprime-se no uso de expressões coloquiais grosseiras, na denúncia do imoral por meio do relato de situações obscenas, no recurso ao escatológico, no uso da ironia baseada em vocábulos permitindo uma dupla leitura e também no uso dos sentidos do olfacto, da visão e da audição para detectar maus cheiros, formas grotescas ou gemidos de alívio.

2. As origens das literaturas ibéricas são marcadas por uma tradição oral forte de que a lírica galaico-portuguesa é o resultado. É através da sátira das *Cantigas de Escárnio e Maldizer* que temos pela primeira vez acesso ao grotesco, quando os jograis de um estatuto social marginal, usando de costumes e modos de expressão aparentemente vedados a um mundo regularmente construído, expõem aventuras pícaras, intimidades sexuais, abusos alcoólicos e outros pequenos escândalos. Não obstante as raízes populares destas cantigas, também os trovadores nobres se dedicam a

⁵ Apud NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, *ibidem*, p. 82.

⁶ A *lex Claudia de flato crepitoque ventris in convivio emittendo* permitia o arroto e o peido à mesa. Cf. *ibidem*, p. 83.

⁷ Apud NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, *ibidem*, p. 84.

sátiras, onde não deixam de recorrer a injúrias pessoais e a uma ironia, muitas vezes, crua. O próprio rei Afonso X que, nas “Sete Partidas”, anunciara fortes castigos para quem fizesse destas manifestações literárias uma crítica feroz e indiscriminada, escreveu 27 cantigas de maldizer usando a habitual expressão trovadoresca erótica. O obsceno, tal como o ultraje e a polémica social, constituem os grandes pilares sobre os quais assentam estas cantigas. As funções biológicas elementares – a necessidade de comer, excretar e copular – fazem parte do cenário no qual o trovador desmascara aquele que a sua afronta visa. Casos há, embora raros, em que a crítica social se manifesta também quando cessam estas funções e o corpo morto começa a emanar todo um manancial de odores que repugnam. Refiramos o exemplo que nos dá Graça Videira Lopes, num estudo em torno do corpo grotesco⁸, o caso da morte de Pedro Bom, trovador de má raça. A cantiga de Pedro Garcia Buralês (B 1372, V 980) e a de Pero Garcia d’ Ambroa (B 1575) descrevem o velório colocando a tónica no sentido do olfacto e justificam a morte súbita no acto, em nada dignificante, de ter o trovador expelido gases. A autora explica-nos que provavelmente estas cantigas farão referência à crença de que aos vilãos a alma não lhes saía pela boca, como aos justos, mas pelas partes baixas.

De resto, um pouco por toda a Europa medieval se assiste a este vínculo entre o riso e a imperfeição humana. Segundo Georges Minois⁹, trata-se de um riso diabólico que se recreia com o hiato que existe entre o homem e o que ele deveria ser. E é desta forma que o autor descreve o ser humano, segundo a visão da época: “é um ser perecível e há que rir disso, do ridículo que é ter sexo, dar peidos, arrotar, defecar, envelhecer e morrer”¹⁰. E acrescenta: “o cómico constrói-se na incursão pelo mundo grotesco da absorção do alimento, da dejeção, do acasalamento, do parto no esterco, dos cheiros, dos ruídos do ventre”¹¹. Este riso, considerado diabólico, acaba por ser aprovado pela Igreja quando, no alvor da Idade Média, o papa Gregório o considerou uma poderosa arma para rir dos maus. Instrumento de subversão posto, pois, ao serviço do bem, um riso apoiado nesta visão do homem, como ser condicionado pela sua

⁸ LOPES, Graça Videira, “O peso da gravidade – Corpos e gestos da poesia galego-portuguesa” in *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*, coord. Buescu, Ana Isabel; Sousa, João Silva de Miranda; Adelaide, Lisboa, Edições Colibri, 2006, pp. 297-304.

⁹ MINOIS, Georges, *História do Riso e do Escárnio*, (tradução de Manuel Ruas), Editorial Teorema, Lisboa, 2007, p. 106.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibidem, p. 154.

biologia, faz com que os fabliaux¹², as farsas, as paródias religiosas, o Carnaval¹³ e as festas dos loucos gozem de ampla tolerância durante toda a Idade Média.

3. A alusão ao lado primário do corpo reaparece, em solo ibérico, no teatro de Gil Vicente (1465? -1536) com contornos próximos deste espírito de carnavalização da Idade Média. Na transição para o Renascimento, o dramaturgo mais ibérico de todos os tempos, recreia o seu heterogéneo público com a animalização das personagens, processo recorrente, ao longo da sua obra, na caricatura de perfis humanos. É essencialmente nas personagens do escudeiro, do vilão e do parvo que melhor podemos ver essa presença do instinto que afasta as personagens da sua dimensão humana. Os comportamentos sociais atípicos – ou às avessas do mundo – denunciam o lado bruto do ser humano, no caso dos dois primeiros. No caso do parvo, é provavelmente a linguagem ofensiva e escatológica que melhor mostra este lado. Há, todavia, nesta personagem uma ambivalência que é preciso ter em conta: ela não só mostra a sua animalidade, como também denuncia a dos outros, e neste sentido converte-se, a nosso ver, numa dupla ferramenta ao serviço da derrisão vicentina, ao ponto de nos questionarmos: quem é que, afinal, o dramaturgo expõe ao ridículo? É nesta ironia que está o grande valor de uma personagem que, tendo estatuto de louca, é dispensada do cumprimento das normas sociais. A sua linguagem sem pudor é a da sua “louca lucidez” – permitimo-nos esse paradoxo. Os insultos assentam em imagens caóticas que são também um esconjuro contra a humanidade pecaminosa. A sua célebre longa fala, no *Auto da Barca do Inferno*¹⁴, é expressão de um instinto feito de agressividade animal a que não são alheios os sons oclusivos explodindo de fúria, ou a associação da imagem

¹² No período central da Idade Média, os fabliaux, contos grotescos anónimos, pretendem fazer rir através de desventuras picantes, por vezes, marcadas pela blasfémia e pela provocação. Tal é o exemplo de *Le Prestre crucefié*, a história de um padre que, apanhado completamente nu por um marido que volta para casa, finge ser uma estátua de Cristo na cruz. Os fabliaux socorrem-se também, em outras ocasiões, de um humor negro que ri da morte. Em *Le Prestre comporté*, um cadáver é escondido nas latrinas, num saco de presunto, e depois posto na sela de um poldro que foge a galope. Cf. MINOIS, Georges, ibidem, pp. 193-195.

¹³ No Carnaval de Amiens do século XV, era comum a representação do Jeu d’Audigier, baseado num poema do século XII. O protagonista desse poema vivia num país onde as pessoas patinhavam na merda, tinha sido baptizado numa selha de urina, comia cebolas podres, tinha sido obrigado a beijar o cu a uma velha e a casar com uma mulher que nunca limpava as nádegas, tendo sido a festa de casamento marcada pela orgia escatológica: nadava-se em excrementos e vômitos no meio de peidos e arrotos. O riso colectivo provocado por esta representação era um factor de coesão social e não uma manifestação de revolta. À semelhança do que acontecera em outros tempos, era uma forma de confirmar os valores e as hierarquias estabelecidas através do inverso burlesco. Cf. ibidem, pp. 163-164.

¹⁴ VICENTE, Gil, *Compilação de Toda las obras de Gil Vicente*, vol. I, Intr.e norm.do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pp. 210-211.

de animais asquerosos à figura do Diabo, tudo isto coroadado com uma referência infantil às fezes.

4. O Renascimento é ainda, em Portugal, a época dos livros de cavalaria, não obstante os sinais de esgotamento do sentimento cavaleiresco de inspiração medieval, mas não é pela *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, nem pelo *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, ou pela obra-prima de Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, que chega até nós substância de interesse para o presente estudo. O contributo chega-nos do lado espanhol, com Miguel de Cervantes (1547-1616), que foca no seu *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) precisamente a paródia desse universo, mas a esta obra voltaremos a aludir no ponto seguinte. Antes, porém, façamos uma passagem pela novela picaresca que Espanha nos oferece nos anos de transição do Renascimento para o Barroco. A publicação do *Lazarillo de Tormes*, em 1554, introduz este género (ou sub-género) literário que é um dos mais representativos do *Siglo de Oro*, e que evolui de modo a que no Barroco deixa de se exprimir em obras anónimas, meros relatos do refinamento da astúcia de uma personagem malnascida na luta pela sua sobrevivência, para passar a exprimir-se em obras assinadas por autores de renome que abrem espaço a uma maior reflexão sobre a moral.

O *Guzmán de Alfarache* (1599 e 1694), de Mateo Alemán, apresenta-nos a personagem em progressão – ela aprende com os seus pecados e arrepende-se – ao mesmo tempo que nos presenteia com um completo retrato do mundo barroco, sem atenuantes no que ao vício e à falsidade diz respeito. Também Quevedo, com *La vida del buscón llamado don Pablos* (1626), não nos poupa de sátiras cruéis, num registo por vezes excessivo, de pinceladas grotescas, que chega a deformar o real. Tal não invalida que se reconheça nesta obra um grande valor que muito deve a aspectos formais, de sobra reconhecidos na sua multifacetada obra. Quando falamos no grotesco na novela pícaro de Quevedo, rapidamente nos vem à mente as relações que estabelece entre o anal, as fezes humanas e o entulho social de que faz parte o protagonista nascido no seio de uma família indecorosa. Mas se a matéria fecal é utilizada como símbolo da imundice humana, da dejeção, da degradação social, ela pode também ser entendida como a “imagem de marca” da sátira do escritor. Valentín Núñez Rivera refere, num ensaio intitulado *El “ojo del cielo”. Escatología y picaresca en el Buscón*, que a crítica explica a cosmogonia anal de Quevedo fundamentando-se em princípios psicológicos

tais como a neurose ou a repressão, por causa de uma homossexualidade não assumida. Pela linguagem o escritor libertar-se-ia das suas obsessões reprimidas.¹⁵

O pessimismo destes dois autores enlaça, a nosso ver, com o que sobre eles afirma Georges Minois na obra já citada: ambos mostram o homem reduzido a um autómato fisiológico. De facto, a redução do ser humano a uma mera dimensão biológica é provavelmente a crítica mais feroz que se pode fazer à espécie humana. Ora, o autómato fisiológico resume-se ao comer e ao defecar, daí que o excrementício seja muitas vezes invocado¹⁶. Como afirma Valentín Nuñez Rivera, “el excremento supone algo así como la polaridad de la comida: es la prueba evidente de haberse alimentado y, por lo tanto, de no haber pasado hambre”.¹⁷ Segundo este estudioso, o excremento tem um duplo significado negativo: por um lado, representa a sujidade humana; por outro, a acção de “descomer”. Se o pícaro passa fome, também não pode “descomer”, isto é, nada tem para evacuar (à semelhança do que vimos na sátira de Catulo a Furio), mas a “merda” está impregnada nele desde que nasce. Ainda que alusão ao escatológico se vá rarefazendo à medida que se avança na história, em virtude do processo evolutivo da personagem, a verdade é que o determinismo do sangue tem mais peso do que as boas acções, e o pícaro nunca poderá deixar de ser aquilo que é. Valentín Nuñez Rivera elucida-nos quanto a esse aspecto:

El pícaro rebosa indignidad por todos sus poros. En el Buscón uno de los recursos simbólicos para significar tal abyección viene representado por las imágenes escatológicas que rodean al pícaro y a los suyos. Por eso sirve de pauta para calibrar el proceso inverso de la evolución picaresca. Un proceso hacia la vergüenza e indignidad finales. Que mierda eres y en mierda te convertirás.¹⁸

5. Voltemos a *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes, para comprovar a existência de um corpo feito de fluidos e exalações que se exprimem em voz alta. É no seio desta paródia que encontramos o excremento, verdadeira base do cómico de que se reveste a primeira parte, e para o qual muito contribui a personagem do bronco Sancho Pança.

¹⁵ NUÑEZ RIVERA, Valentín, “El ‘ojo del cielo’. Escatología y picaresca en el Buscón”, in *Fragmentos para una Historia de la Mierda, Cultura y transgresión*, Luis Gómez Canseco (Ed.), Universidad de Huelva, Huelva pp. 166.

¹⁶ Valentín Nuñez Rivera refere que o episódio mais imundo de todos quanto abundam na série picaresca se encontra, porém, numa obra anterior à de Quevedo, *Guitón Onofre*, datada de 1604. No quarto capítulo, o pícaro come o bolo fecal de um estudante pensando tratar-se de uma morcela.

¹⁷ Ibidem, p. 167.

¹⁸ Ibidem, p. 179.

Enunciemos, a título de exemplo, uma passagem do capítulo XX do volume I, na qual Sancho Pança tem medo do som produzido pelos moinhos de *batanes* e sente necessidade de aliviar o intestino; é então que o vemos de calças para baixo numa posição de evacuação que pensava passar desprevenida aos olhos do seu amo. Porém, Dom Quixote dá-se conta do que ocorre por causa do cheiro: “Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo. (...) ahora más que nunca hueles, y no a âmbar”¹⁹. O episódio escatológico é apenas um entre outros que também põem em evidência o lado orgânico das personagens. Damas e cavaleiros estão sujeitos à necessidade de satisfazer as necessidades fisiológicas. Fala-se na necessidade de se fazer “aguas mayores y aguas menores”²⁰, do “mal mensil” ausente na Belerma prisioneira na Cova de Montesinos²¹, da halitose de Altisidora ou da urina da duquesa. A alusão a estas realidades seria impensável nos livros de cavalaria. Com ela, Cervantes aflora toda uma realidade médica da época que vai desde o parto às doenças de então, passando por toda uma série de constrangimentos e transtornos tangendo o escândalo do corpóreo.

Tendo em conta a linha do nosso estudo, parece-nos que o verdadeiro protagonista de o *Quixote* é Sancho Pança não por estar desprovido de uma personalidade limada, mas por nos mostrar a verdadeira massa de que somos feitos. Múltiplas gerações desde a época até hoje, leitores de todas as idades, conviveram com a imagem de um Sancho Pança boçal, de apetite ávido, mais movido pelas tripas do que por um qualquer ideal. Habituíamo-nos a vê-lo como um materialista, à luz de um materialismo que concebemos apenas numa perspectiva histórica, com base na economia. Mas Sancho Pança é mais do que um simples escudeiro interesseiro sonhando com a ilha prometida pelo seu amo, e se é materialista, é-o somente na medida em que procura saciar o corpo. Vemos em Sancho Pança o substrato e em D. Quixote o super-estrato do ser humano; os dois juntos – quer vejamos nessa união o resultado de um processo de quixotização ou de uma sanchotização – são a síntese do que somos. Passando do humor à piedade, a ironia cervantina está em mostrar-nos que o risível é altamente trágico e coloca-nos perante a angustiante dúvida de sabermos em que campo estamos.

¹⁹ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, I, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 2005, pp. 279-280.

²⁰ Ibidem, p. 749.

²¹ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 2005, p. 285.

É essa mesma amargura que encontramos nos excessos de Rabelais, o elo fundamental, segundo Georges Minois, entre a ambivalência carnavalesca da Idade Média e a ambiguidade do escárnio moderno. Em *Gargantua e Pantagruel* (1532-1564) exalta-se o que é corporal, isto é, as funções biológicas elementares, para se chegar à conclusão que o que resta de nós mesmos não é mais do que um monte de matéria fecal, caso para citarmos Teixeira de Pascoaes num dos seus aforismos: “Que drama o da digestão! Sobretudo a última cena”²², e para o parafrasearmos: que drama o da vida sobretudo o seu término. Mas é nessa matéria fecal, húmus da terra, que o ciclo da vida se perpetua.

O desprezível está, deste modo, lado a lado com as forças regeneradoras. A vizinhança dos aparelhos excretório e reprodutor no corpo humano, coloca-nos perante a incontornável evidência de que a raça humana é gerada pelas partes que consideramos vergonhosas, “os orifícios *sujos* do corpo”, evidência que faz da afirmação de Santo Agostinho uma das mais conhecidas da História das Ideias, com o timbre da erudição latina: *inter faeces et urinam nascimur*.

Se o nascimento, a micção e a defecação ocorrem numa zona do corpo púbica e pudica, pequena à simples vista, depressa um Rabelais divertido e lascivo no-la amplia como um Ron Mueck dos nossos dias que nos coloca perante a presença titânica de uma parturiente, de um feto de pele enrugada, ou de um corpo morto nu. Pantagruel e Gargantua são gigantes porque só nesta escala nos damos conta do peso da nossa sujidade orgânica.

6. Convém-nos, neste momento, voltar a Quevedo, resgatando-a da novela picaresca, para a lírica satírica. Transcrevemos um poema seu que ilustra essa submissão do ser humano às substâncias libertadas pela sua fisiologia; nela se sintetiza toda a sua existência, a qual desemboca necessariamente na degradação. Num simples soneto, o autor desenha a vida do homem: alude ao seu nascimento entre lágrimas e excrementos, à primeira infância no meio de baba e ranho, à juventude e à idade adulta marcadas pela confusão e pelas necessidades sexuais, e, por último, à velhice seca que culmina numa morte que transforma o corpo numa confusa papa:

²² PASCOAES, Teixeira de, *Aforismos*. Selecção e organização de Mário Cesariny, Assírio e Alvim, Lisboa, 1998, p. 37.

La vida empieza en lágrimas y caca
Luego viene la “mu”, con “mama” y “coco”;
Síguense las viruelas, baba y moco,
Y luego llega el trompo y la matraca.

En creciendo, la amiga y la sonsaca
(Con ella embiste el apetito loco).
En subiendo a mancebo, todo es poco,
Y después la intención peca en bellaca.

Llega a ser hombre y todo lo trabuca:
Soltero sigue toda Perendeca,
Casado se convierte en mala cuca.

Viejo encanece, arrégase y se seca;
Llega la muerte, todo lo bazuca,
Y lo que deja paga, y lo que peca.²³

A lírica de Francisco de Quevedo oferece-nos ainda outros exemplos da sua sátira burlesca quando descreve, entre metáforas complexas, uma velha verde em putrefacção, por exemplo, ou quando critica comportamentos sociais. O excrementício ganha, também, protagonismo numa pequena obra sua intitulada *Gracias y desgracias del ojo del culo* (1628?). Aqui se começam por enumerar os aspectos positivos do olho do cu: é o centro de uma forma perfeita, a circular, e ao contrário dos olhos da cara, que são dois, é único, como nos ciclopes, filhos dos deuses; é, além disso, indispensável à vida e não mija lágrimas de tristeza, antes solta gases que, onde quer que se esteja, fazem rir. Com uma nota grande de humor, faz a apologia do peido:

Es tan importante su expulsión para la salud, que en soltarle está el tenerla. Y así, mandan los doctores que no les detengan (...).

(...) Y es probable que llegue a tanto el valor de un pedo, que es prueba de amor; pues hasta que dos se han peido en la cama, no tengo por acertado el amancebamiento; también declara amistad, pues los señores no cagan ni se peen, sino delante de los de casa y amigos.²⁴

Contudo, Quevedo enumera também algumas desgraças que podem perturbar o cu: o de estar sujeito aos açoitamentos maternos, às mordeduras dos animais ou aos cornos

²³ QUEVEDO, Francisco de, *Poesia varia*, Edição de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1989, p. 362.

²⁴ QUEVEDO, Francisco de, *Gracias y desgracias del ojo del culo*. Disponível em: <http://www.analitica.com/bitblío/quevedo/culo.asp>

dos touros, ou ainda, o de estar sujeito à violência da fúria intestinal, como a que se refere na décima segunda desgraça:

Dale al otro una apretura en la calle o cógele en la comedia, sale con prisa a buscar dónde desbuchar, y porque no llegó tan presto a las necesarias o le embarazó algún nudo ciego, emplastase o embadurnase de mierda el pobre culo.²⁵

Quevedo tanto deambula pelas vias do escatológico como pela via do sublime, como, de resto, também o fez Góngora. Quando se trata de cantar o amor, de louvar a Deus ou de reflectir sobre a metafísica e a moral, ele é capaz de usar de um tom diametralmente oposto, a tocar a transcendência. Não nos deve surpreender esta passagem de um registo a outro: entendamo-la, por um lado, como um reflexo das contradições da sua própria personalidade e, por outro, como um reflexo das contradições do Barroco.

Numa época de preocupação doutrinária religiosa, de afã de ascese e de misticismo, ao sublime apresentam-se duas hipóteses: ou a de ignorar os movimentos das partes baixas do corpo – e por conseguinte tudo o que está na sua origem: a ingestão de alimentos – ou a de integrar essa realidade concreta na sua esfera, isto é, na esfera do espírito, por via da metáfora. Se o jejum e a abstinência foram vistos como veículos de elevação, de acesso à divindade, pelas ordens religiosas que foram povoando os dois reinos, também se compreendeu a importância do alimento como móbil necessário às grandes obras do espírito; ora, esse alimento tem uma síntese apenas entendida numa dimensão simbólica: a hóstia. Neste aspecto estamos de acordo com Flor que, num interessante estudo sobre o abjecto e o sublime, nos explica a comunhão das duas realidades através das metáforas da eucaristia:

El pan y el vino (...) se abren en realidad a un campo metafísico, y se convierten en el suelo desde el que la mente construye sutilezas, evocando en ellos, y a su través, más que un auténtica "oficina del estómago", el combustible ideal para alzar una sin par "fábrica del espíritu". (...) lo que se pone al alcance del cristiano es la posibilidad de situar en el centro de su pequeño microcosmos la coalescencia de la potencia cosmológica absoluta. Primado de la metáfora absoluta, el Barroco se revela así como el Siglo de Oro de lo Eucarístico. Vale decir, el siglo de oro de la mirada vuelta hacia el espacio que está más allá de sus propias posibilidades, al mismo tiempo que también lo es de lo abyecto, de lo "sucio bajo los pies", de lo excrementicio.²⁶

²⁵ Ibidem.

²⁶ R. DE LA FLOR, "De lo abyecto a lo sublime: trayectorias del alimento en la cultura hispana", in *Fragmentos para una Historia de la Mierda, Cultura y transgresión*, Luis Gómez Canseco (Ed.), Universidad de Huelva, Huelva pp. 135-162.

Flor conclui, todavia, que embora a eucaristia tenha integrado na sua metáfora a ingestão do alimento, ela acaba por apagar o destino físico da matéria ingerida, encaminhando a sua trajetória para o cérebro e para o coração, capazes das grandes obras do espírito. Em suma, não há excreção da hóstia; ela não seguiu o trajecto descendente pelos recônditos das fétidas entranhas. Flor deixa em aberto uma hipótese: estas construções mítico-poéticas, de que se socorre a eucaristia, em torno do fenómeno do destino do alimento são talvez a intenção expressa de desviar o homem do seu fascínio lúgubre pelo que está desfeito, pelos detritos, pelas ruínas e, em suma – usemos as suas próprias palavras – pela *merda*.

Depois desta passagem pelo estudo de Flor, permitimo-nos ainda abrir um parêntesis para, de uma forma breve, sobrevoar a Bíblia, a fim de encontrar o objecto, consista ele no excrementício ausente da grande metáfora da eucaristia, ou no que de baixo se relaciona com o corpo. Nos *Génesis*, depois de assistirmos ao pecado original, assistimos também à grande sentença de Deus dirigindo-se a Adão: “És pó e em pó te hás-de tornar”²⁷. Desde o alvor da humanidade, o homem está pois destinado à inumação: o seu corpo tem como fim último a dissolução na terra, ou seja, o regresso ao chão. Em vida, é acometido de toda uma série de constrangimentos que o tornam matéria desprezível. Sobre ele, Deus lança os mais terríveis castigos – catástrofes naturais, doenças, pragas – que reforçam a ideia de que a humanidade tem de se Lhe humilhar. Citemos apenas como exemplos as crostas de que se reveste o corpo humano aquando da praga das úlceras sobre todos os homens e animais do Egipto²⁸, o martírio dos sete irmãos do livro dos Macabeus²⁹, a insuportável dor nas entranhas, de Epifanes³⁰, no mesmo livro, com os tormentos atrozes nos seus intestinos e a fetidez insuportável que deles se emana, o mau hálito de Jó a quem Deus desproveu de tudo³¹, as lamentações do profeta face ao estado lastimável de Jerusalém sobre a qual liberta o seu fel³²... Ao olhar de Deus os fluxos libertados naturalmente pelo homem e pela mulher – o sémen e o sangue menstrual – constituem também impurezas em relação às quais a lei da santidade prevê distância.³³ Efectivamente, a grande diferença entre o

²⁷ Génesis 3,8 – 24

²⁸ Êxodo 8,8 - 28

²⁹ Macabeus 6, 27-31

³⁰ Macabeus 8, 21-36

³¹ Jó 19,3-29

³² Lamentações 2,1-23

³³ Levítico 15, 1-33

humano e o divino reside precisamente no facto de os homens serem providos de matéria orgânica perecível que Deus pode manipular em prol do ensino de uma vida beata. Não nos surpreende, pois, que sobre Deus não haja nenhuma alusão a esta orgânica impura. Surpreende-nos, sim, que de Deus feito homem, isto é, Cristo, não haja menção clara – polémicas à parte – ao lado visceral da sua vida. Deus manda até junto dos homens o seu filho dando-lhe uma existência terrena que culmina na morte física, e ainda que se saiba que este homem sinta necessidade de beber e de comer, nunca se alude no texto bíblico a outras necessidades mais “impuras”, como por exemplo, as relacionadas com a sexualidade. Num registo à margem, nos evangelhos apócrifos existe a alusão às necessidades fisiológicas, nomeadamente, às excretórias: conta-se que Maria entregou aos reis Magos uma fralda do Menino Jesus, com evidentes sinais de uso, como forma de agradecimento. Posteriores relatos atribuem milagres a este pano de que se conservam relíquias na catedral velha de Lérida e na de Valência, segundo no-lo informa Héctor Corpa Victor Rodríguez³⁴. Rematemos este curto parêntesis com uma interpretação da etimologia de um dos nomes do Diabo – Belzebu – feita por José Maria Miura, citado por Héctor Rodríguez, com a qual nos sintonizamos. Do hebreu, Belzebu significa *ba’ al zebud*, “o senhor das moscas” ou “o enxotador das moscas”. Ora, esta vizinhança com as moscas é, segundo este especialista em estudos medievais o resultado do facto de o Diabo, Anjo Caído, estar rodeado de excrementos.

Fechado este parêntesis, resta ressaltar três nomes do Barroco português que nos parecem de interesse para o tema que aqui tratamos: Gregório de Matos (1633-1695), Tomás de Noronha (n. séc. XVI – f. 1651 (?)) e Tomás Pinto Brandão (1664-1743). O primeiro, considerado por António José Saraiva e Óscar Lopes³⁵ um precursor de Bocage, ficou também conhecido por *Boca do Inferno*, pelos seus exageros, pela declamação eivada de ódio e de remorso. Por outro lado, os outros dois autores a que fazemos menção têm em comum musas grosseiras e burlescas que servem na perfeição a pintura de cenários marcados por uma vida pelintra. Salientamos ainda um conjunto de oitavas anónimas e autobiográficas intituladas *Vida de um estudante pobre* contidas em o *Postilhão de Apolo*, consideradas por Saraiva e Lopes talvez a mais eloquente expressão lírica e satírica da fome.

³⁴ VÍCTOR RODRÍGUEZ, Héctor Corpa, “La mierda sienta cátedra”, in *Un suplemento de El Mundo*, nº 496, 17 de Abril de 2005.

³⁵ SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto Editora, Porto, 2005.

7. Depois de uma época de oposições entre o sublime espiritual e o grotesco da carne, entre o idealismo puro e o pícaro burlesco, entre a bizarria fidalga e o pitoresco folclórico, o Século das Luzes confere outros contornos à literatura ibérica. Não há neles nem voos místicos nem descidas carnaís, porém, outro excesso apresenta o risco de se impor: o excesso da regulamentação racional. É a época dos ensaios e das doutrinas em prol das reformas políticas e sociais. É a época do Iluminismo, da prosa didáctica, dos estrangeirados. Mesmo havendo quem se dedique à sátira em Portugal (Tolentino, por exemplo) ou quem ainda se dedique à novela pícaro em Espanha (Diego de Torres Villarroel), não nos parece haver nesta época um lugar para ao que ao nosso estudo interessa. De oitocentos fica também a equilibrada estética do neoclassicismo apoiada nos modelos greco-latinos; um rococó literário que, do lado espanhol e à maneira das anacreônticas, expressa os prazeres do amor, do vinho e da mesa; é o advento do romantismo que vira do avesso o lado belo da natureza anunciando o desconcerto da alma humana e o horror de viver. Contudo, talvez possam interessar-nos ainda alguns nomes que, pela ousadia e o roçar com o controverso, nuns casos, ou pelo prosaísmo jocoso, noutros, afloram a temática do orgânico, do lado feio do corpo. Prestemos a nossa atenção a um poema de Abade Jazente, Paulino António Cabral (1719-1789), que actualiza os temas horacianos do amor epicurista e nos dá o testemunho da sua época e da sua própria vida numa simples paróquia sertaneja, em frente às penhas do Marão e ao Tâmega. No soneto que aqui seleccionamos a atracção sexual vê-se abalada por um episódio escatológico:

Cagando estava a dama mais formosa,
E nunca se viu cu de tanta alvura,
Mas ver cagar, contudo, a formosura
Mete nojo à vontade mais gulosa!

Ela a massa expulsou fedentina
Com algum custo, porque estava dura;
Uma carta de amores de alimpadura
Serviu àquela parte malcheirosa

Ora mandou à moça mais bonita
Um escrito de amor que, lisonjeiro,
Afectos move, corações incita,

Para o ir ver servir de reposteiro
À porta, onde o fedor e a trampa habita,
Do sombrio palácio do alcatreiro.³⁶

³⁶ SANTOS, Carlos Pinto, NEVES, Orlando, *Dicionário Obsceno da Língua Portuguesa*, Ed. Bicho da noite, Lisboa, 1997, anexos.

Na passagem do Arcadismo para o Romantismo, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) surpreende pela sua irreverência de boémio, pela agudeza dos sentimentos dos conflitos pessoais, pelo amor à morte. O poeta, que quer fartar o seu coração de horrores, não se reprime de cantar também o corpo a nu no que tem de lascivo e perturbador.

Num estudo sobre a presença do escatológico na literatura, Francisco Topa dá-nos conta de uma série de textos do século XVIII, maioritariamente anónimos e inéditos³⁷, cuja tónica recai sobre a actividade excretória do homem como artifício cómico e de provocação ligado à celebração do Entrudo. Versos como, “Lá vão dous peidos agora, /Lá vai mais um cagalhão. / Que grande consolação/ Que é esta de cagar!³⁸ ou Tudo o que por detrás derramo/ Mamo. / Quando em descarregar me ocupo/ Chupo. / Todo o fruto e carnal pomo/ Como. / Quando bons peidos afinco/ Trinco”³⁹, são exemplos evidentes de uma literatura marginalizada que, porém, não será mais chocante do que as sátiras do mundo latino.

Se até a este momento a referência a um corpo “sujo”, “feio” ou “transgressor” aparece associada ao riso, no século XIX, este termina no puro horror, como afirma Georges Minois.⁴⁰ O autor acrescenta ainda que o riso que acompanhara a sátira e a caricatura se instala depois no âmago da própria consciência humana. Chegamos, assim, ao conceito de consciência. Em breve, os trabalhos de Freud deverão fazer-nos olhar para os fluidos, as excreções e as secreções do ser humano de uma outra forma: as substâncias passam a dar informações sobre a psicologia do indivíduo, a sua relação consigo mesmo e com os outros, a sua sexualidade, os seus medos... A matéria risível deixa de o ser para apoiar a base de um estudo sério que ainda hoje tem o seu mérito.

8. No Romantismo os grotescos Quasimodos já não fazem, efectivamente, rir: personagens patéticas, eles provocam em nós a piedade. O escritor romântico não tem qualquer intenção cómica. Denuncia os males da sociedade, é certo, mas não por essa via. Abraçando causas sociais, ele deambula entre a miséria dos outros e também a miséria que é a do seu triste fim. A eficácia do paralelismo entre o mundo abjecto e a realidade social é conseguida com o romance que inicia a série *El matadero* (1840 +/-)

³⁷ TOPA, Francisco, *Folgedos Escatológicos Inéditos do Século XVIII – Versos de Entrudo em metáforas fedorentas, uma Peidorrada e três Peidologias*, Porto, Edição do Autor, 1998

³⁸ Ibidem p. 77

³⁹ Ibidem p. 40

⁴⁰ MINOIS, Georges, op. cit. P. 561

de Esteban Echeverría, verdadeiro introdutor do Romantismo na Argentina. Mas não estamos perante uma obra apenas significativa para aquele país – ainda que seja contra a ditadura de Rosas e a sociedade corrupta argentina que ela se manifeste. O cenário de crueza de um matadouro, espaço onde se desenrola toda a trama, simboliza a barbárie que a todos atinge. Este simbolismo é a tal ponto explorado que o momento da tortura e morte de um jovem “unitário” é relatado em paralelo com o da degolação de um touro.

Ainda no mesmo século, Eça de Queirós matiza o pessimismo romântico, num primeiro momento da sua carreira, ao conceber a degradação última do homem, o seu organismo morto, como matéria passível de regeneração. António José Saraiva e Óscar Lopes explicam esta infelicidade orgânica própria da condição humana da seguinte forma:

O efeito mais procurado é o de descarregar (exprimindo-o) um grande pavor pela miséria, pela agonia mortal, pela cadaverização, imunação, degradação do corpo próprio (ou da alma) – pavor a que o redactor opõe a contrafeita consolação (pessimista e misantrópica) de que a vida humana é, afinal, toda ela sofrimento, injustiça, violência, e de que os “átomos” dispersos pela morte poderão vicejar em troncos, flores, formas mais belas e indolores, numa “metempsicose do bem”; mas enquanto, paradoxalmente, este termo “metempsicose” designa aqui a sobrevivência indefinida e jubilosa dos substratos corpóreos, a alma é, várias vezes, encarada como simples dor da existência individual humana, felizmente destinada a dissipar-se.⁴¹

9. Tanto no caso português como no espanhol, ultrapassada a etapa romântica, o Realismo oferece-nos importantes quadros dos costumes da sociedade. Se a alusão a um ou a outro episódio das personagens a braços com um problema de flatulência ou de tripas ocorre (relembramos, por exemplo, a D. Felicidade de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós), tal serve de suporte à pincelada satírica que ridiculariza as personagens e classes inteiras, salientando nelas o anedótico e a inutilidade da sua existência. Maria João Simões reconhece haver nesta estética vestígios do grotesco que carnavalizava o mundo:

Em compreensível coerência relativamente aos seus objectivos de análise e crítica da sociedade, a estética realista faz recair a sua escolha em termos categoriais predominantemente no satírico e na caricatura, mas isso não significa deixar de recorrer ao grotesco. Com efeito, defende-se aqui que há uma dimensão do grotesco convocada pelo realismo artístico, mas ela está indubitavelmente ligada ao serviço da sátira do mundo real. Neste sentido, o grotesco accionado pela ficção realista encontra-se quase inextrincavelmente ligado à sátira, à caricatura, ao burlesco e ao cómico, privilegiando

⁴¹ SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, op. cit. p. 859

assim essa vertente do grotesco (...) que pende para uma amostragem da risibilidade grotesca da existência do mundo real.⁴²

No Realismo, o corpo é objecto de uma maior atenção. A sua face material, a sua força, passa a actuar na mente do homem, concebido como um produto quer da hereditariedade, quer do meio. O Realismo “faz ver verdadeiro”, como no-lo refere a autora que acabamos de citar. Esse fazer ver, não poupará o leitor do contacto com os podres do homem e da sociedade, nem que seja pela via da inflação ou do encolhimento das figuras retratadas, da sua distorção ou da sua animalidade.

Com o Naturalismo, por outro lado, assiste-se mesmo a um certo comprazimento na repugnância, na degradação do humano. Nos romances naturalistas a fisiologia humana dos instintos é posta a nu e retrata-se a agressividade, a violência e um determinado tipo de erotismo como componentes da personalidade humana. Os narradores dessas narrativas são omniscientes e impassíveis, para melhor poderem julgar as situações de desvio à norma e de desequilíbrio. Influenciado por Émile Zola, o escritor português Abel Botelho (1855-1917) cria uma série de livros, em jeito de saga, cujo título, *Patologia Social*, ilustra o que estamos a enunciar.

As tendências decadentistas tornam-se responsáveis pela transfiguração da realidade em mundos trágicos e grotescos. Com Fialho de Almeida (1857-1911) somos encaminhados para relatos que são autênticas transposições das suas obsessões. Em *A Ruiva* e *Três Cadáveres*, somos confrontados com a degradação psico-fisiológica e social, equilibrando-se entre si cenas repulsivas de taberna, necrofilia, sedução abjecta, prostituição, degenerescência sifilítica ou alcoólica, tragédia de bairro infecto, etc.

10. No século XX, por excelência, o das grandes catástrofes, triunfa, de ambos os lados da fronteira, a narrativa social de denúncia, comprometida com o seu tempo, de índole fundamentalmente ética. A omnipresença de um narrador à Camilo José Cela (1916-2002) leva-nos a conhecer os interiores das habitações sem gás do proletariado, o leito de uma viúva alugado a casais clandestinos – sinónimo de uma refeição quente no dia seguinte –, ou os ovos fritos por uma mulher, às escondidas do marido, para um irmão boémio. Descortinam-se cenários de fome, de frio e de solidão, onde uma idosa solteira busca o prazer solitário com a cumplicidade do seu cão ou gato, pouco importa.

⁴² SIMÕES, Maria João, “Ligações perigosas: realismo e grotesco”, in *O Grotesco*, Centro de Literatura Portuguesa FLUC, Coimbra, 2005, p. 44.

O narrador de *La Colmena* (1951) entra também no café, que a todos irmana numa mesma apatia, espaço visitado de tempos a tempos pela esperança de qualquer coisa. A liberdade e a prosperidade são, todavia, objectos adiados. Por ora, apenas podemos ver um rapazito de seis anos, que canta flamenco e que vive perto do cemitério, contentar-se com uma azeitona negra caída no chão à porta do café. O tremendismo de Camilo José Cela toca a miséria nauseabunda dos que lutam pela sobrevivência. Dele dizem Felipe Pedraga Jiménez e Milagros Rodríguez:

Aunque se confiesa admirador de Baroja, a menudo ofrece una visión del mundo distorsionada y caricaturesca, más próxima a Quevedo y Valle-Inclán. El reflejo del entorno está pasado por el tamiz del pesimismo radical que dimana de su visión del mundo. Se interesa por los aspectos menos felices de la sociedad y por los tipos humanos peor arraigados en ella.⁴³

Na nossa perspectiva, porém, as histórias que se desenrolam em redor da Colmeia estão mais próximas de nos fazer sentir compaixão do que de nos fazer rir, ainda que a dona desse espaço de encruzilhada seja uma mulher gorda e de buço. Quando muito, são as personagens infantis que esboçam em nós esgar de sorriso. A sua curiosidade por matérias que as convenções sociais obrigam a calar é susceptível de provocar no leitor certo deleite, pelo que transcrevemos um excerto onde, dois rapazinhos pensam em coisas distintas, embora classificáveis de igual modo no domínio da pestilência: um pensa no mau hálito do senhor que os aborda, outro, no mau cheiro das cuecas de um primo:

Los niños que juegan al tren se han parado de repente. Un señor les está diciendo que hay que tener más educación y más compostura, y ellos, sin saber qué hacer con las manos lo miran con curiosidad. Uno, el mayor, que se llama Bernabé, está pensando en un vecino suyo, de su edad poco más o menos, que se llama Chus. El otro, el pequeño, que se llama Paquito, está pensando en que el señor le huele mal la boca.

- Le huele como a goma podrida.

A Bernabé le da la risa al pensar aquello gracioso que le pasó a Chus con su tía.

- Chus, eres un cochino, que no cambias el calzoncillo hasta que tiene palomino; ¿no te da vergüenza?

Bernabé contiene la risa; el señor se hubiera puesto furioso.

- No, tía, no me da vergüenza; papá también deja palomino.

¡Era para morirse de risa!

Paquito estuvo cavilando un rato.

- No, a ese señor no le huele la boca a goma podrida. Le huele a lombarda y a pies. Si yo fuese de ese señor me pondría una vela derretida en la nariz. Entonces hablaría como la prima Emilita – gua, gua –, que la tienen que operar a la garganta. Mamá dice que cuando la operan a la garganta se le quitará esa cara de boba que tiene y ya no dormirá

⁴³ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. e RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *História esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Edaf Ensayo, Madrid, 2008, p. 722

con la boca abierta. A lo mejor, cuando la operen, se muere. Entonces la meterán en una caja blanca, porque aún no tiene tetas ni lleva tacón.⁴⁴

A curiosidade infantil pelo mau cheiro do corpo é também posta em relevo por Miguel Delibes (1920-2010), criador do velório mais célebre da literatura ibérica⁴⁵. Em *El Camino* (1950), três rapazes na descoberta da virilidade acreditam que para se ser homem é preciso saber a sal. A ocasião em que se lambem resulta numa passagem que vale pelo seu humor, resultante da mesma inocência que levará os três amigos a uma acesa discussão sobre se a Mica cheiraria ou não mal depois de morta. O diálogo mostra, por um lado, o raciocínio objectivo de dois dos rapazes, capazes de compreender que o corpo da rapariga não seria poupado às gula dos vermes, por oposição ao engano em que está Daniel, el mochuelo, por a amar, ao acreditar que ela seria uma excepção: o seu corpo não cheiraria mal, porque a sua tripa está sempre lavada – antes de ir para a cama deve pôr um clister. Se chamássemos o pequeno Senderines de *La Mortaja* (1970) à discussão, provavelmente diria que a arte de se fazer homem está em saber cuspir e que os corpos mortos e desnudos a meio da noite metem medo e cheiram mal. O sincronizar das vísceras dos três amigos, de *El Camino*, de modo a fazer as necessidades no túnel no preciso momento em que o comboio passa, continua a denotar uma atracção pelo universo fisiológico tão bem retratada em *El príncipe destronado*⁴⁶ (1966), onde as conquistas de uma primeira infância, resumidas ao controlo dos esfíncteres, põem em evidência a atenção dada à defecação. Numa extensão de 160 páginas, relatando o dia inteiro da vida de uma criança, a alusão ao acto é enunciada cerca de 20 vezes. O uso de vocábulos, na boca do protagonista, relacionados com o escatológico é também revelador dessa atracção, além de que põe a nu a forma como uma certa mentalidade burguesa e religiosa cataloga essas ocorrências. Para a criada, que ameaça cortar o “pipo” caso ele volte a molhar a cama, dizer “culo” é pecado. Fruto proibido, o rapazinho de três anos não cessará de o repetir: “Mierda, cagao, culo...”.

Esta curta passagem pelo universo da infância não ficaria completa se não a rematássemos com uma curta referência à vitalidade do tema do escatológico também na literatura infantil. Com efeito, desde os tradicionais contos populares até aos

⁴⁴ CELA, Camilo José, *La Colmena*, 14ª ed., Cátedra, 2003, pp. 88-89

⁴⁵ Referimo-nos à obra *Cinco horas com Mario*

⁴⁶ Permitimo-nos aqui um jogo de palavras entre o título e o vocábulo “trono” para designar “sanita”.

contemporâneos contos pedagógicos, as histórias sintonizam-se, por um lado, com a coprofilia infantil⁴⁷ e, por outro, com um tipo de pedagogia que ajuda a criança na passagem de um estado de gozo sem repressões, para um estado dito civilizado.

11. Do lado português, na mesma época em que o neo-realismo ganha força, tem lugar, um tanto à margem, o movimento surrealista, movimento tardio que a Ditadura priva da pujança do de França ou de Inglaterra⁴⁸. É na sequência deste movimento que surge o *Abjeccionismo*, responsável pelas maiores referências à abjecção humana na literatura da época.

Mas o que se entende por abjecção? Comummente se aceita que ela diga respeito ao que de repulsivo possa haver no homem enquanto pessoa e ser social. A degradação física e moral, a droga, a blasfémia, as perversões sexuais, os crimes de sangue ou os dejectos fazem parte de uma realidade que escapa aos padrões do aceitável. A literatura francesa revelara já no século XIX uma presença forte da abjecção, em parte herdada de Sade⁴⁹ (1740-1814), que se manifesta de forma maldita em Baudelaire⁵⁰ (1821-1867), Lautréamont⁵¹ (1846-1870), Céline⁵² (1894-1961) e Artaud⁵³ (1896-1948). A abjecção parece, pois, inscrever-se nos caminhos do mal, da transgressão, da rebeldia e do pecado, mas, provavelmente, ela não é mais do que um caminho alternativo (ou o único possível?) que se oferece ao homem no exercício da busca da liberdade de que necessita para sobreviver num mundo poluto onde se deve encontrar a si mesmo, através da livre expressão dos seus instintos recalcados. Ora, neste sentido, há no abjeccionismo uma forte ligação às ideias do existencialismo e à psicanálise freudiana, como noutra ocasião veremos.

⁴⁷ Sugerimos a leitura de “Caca, culo, pedo, pis: cosas de cuento”, in *Fragmentos para una Historia de la Mierda*, pp.197-219, onde Alberto M. Ruiz Campos refere o seguinte: “La caca, el pedo, el culo, simbolizan a un mismo tiempo la felicidad de la vida corporal y lo ignominioso y contienen, como podremos observar, valores dispares que posibilitan al niño bromear, divertirse u ofender mencionándolos, o defenderse y escabullirse cuando una situación no le conviene.” (p. 205)

⁴⁸ Em Espanha, foram os poetas da geração de 27 que estiveram ligados ao Surrealismo.

⁴⁹ O término médico Sadismo surge de nome Sade. O escritor que tornou a fealdade e a imundice erótica, foi também um precursor de uma verdadeira revolução sexual no que diz respeito à homossexualidade.

⁵⁰ Com *Les fleurs du mal* é acusado de ultrajar a moral pública.

⁵¹ Gaston Bachelard, em *Lautréamont*, referindo-se à obra do autor, diz tratar-se da libertação de um complexo de vida animal e classifica-a como uma verdadeira *fenomenologia da agressão*. (p.8) Menciona que em todo o bestiário de Lautréamont o caranguejo ocupa uma posição privilegiada porque exprime a divisa do autor: *devemos viver para agarrar e não agarrar para viver* (p. 32).

⁵² *Voyage au bout de la nuit* (1932) é a sua obra mais emblemática, na qual utiliza calão e linguagem vulgar, até então dispensados da linguagem literária.

⁵³ O escritor viveu a loucura não só na literatura, como na vida real; esteve internado em vários manicómios e num hospital psiquiátrico.

Genuinamente português, o Abjeccionismo, criado por Pedro Oom, acredita que do meio da abjecção pode emergir a pureza como se fosse possível a comunhão entre os diferentes antagonismos da realidade. Num entrevista ao *Jornal de Letras e Artes* de 6 de Março de 1963, explica o que entende pelo termo:

Entre surrealismo e abjeccionismo existem muitos pontos de contacto, relações de parentesco muito próximo. No abjeccionismo que é, antes de tudo, uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence, também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do Surrealismo (...). Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: ‘que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?’, tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a ‘esperança’ não será aniquilada, pois se acredita que *c’ est au fond de l’abjection que la pureté attend son heure*. A diferença fundamental do surrealismo e do abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos num tal ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução de antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos.⁵⁴

O abjeccionismo emerge da ideia de que vivemos na abjecção e que perante isto só nos resta sobreviver. Contudo, a sobrevivência deve ser feita de maneira livre. Em 1950, Mário Henrique Leiria faz um comunicado (“Comunicado dos Surrealistas”) no qual defende a liberdade total e recusa a participação em qualquer grupo que possa coarctar os movimentos individuais, chegando ao ponto de dizer: *Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA*⁵⁵.

Talvez o melhor representante de uma atitude completamente livre (e libertina) perante uma moral convencionada pelos órgãos do poder seja Luiz Pacheco (1925-2008), considerado escritor maldito, aquele que escolheu a mendicância como forma de vida fazendo desta uma auto-exibição pícara. A conclusão da sua emblemática obra *O libertino passeia por Braga, a idolátrica, o seu esplendor* (1970) é uma poderosa síntese do abjeccionismo. Tendo, nesse relato, tentado aproximar-se de jovens minhotas menores e de jovens homossexuais, em busca do “amor carnal” que lhe preenchia o pensamento desde que acordara depois de ter sonhado com a sua morte, o autor-narrador, vendo as suas investidas fracassadas, não tem outra alternativa a não ser a masturbação:

⁵⁴Apud MARINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 67.

⁵⁵ Apud ibidem, p. 80.

Como a Natureza previu todas as nossas fraquezas e ausências dotou-nos também com um outro caralho para o cu detrás. Meto o dedo (médio?) todo no cu, bato a punheta. E a ejaculação, forte porque há dias que estou sem deitar nada cá para fora, dá-me contracções no esfíncter. Gozosíssimas. (...) A pouco e pouco a corda vai-se aligeirando, estou melhor. Mas que vontade de ter pecado. De pecar. Como assim: de viver. Descubro que o êxito e o fracasso são uma e a mesma cadeia e em tudo.⁵⁶ O êxito para cima, o fracasso para baixo: sujidades, dívidas, vergonhas, podridão, loucura. Mas o que torna tudo igual é que ambas as cadeias se encontram, nada a fazer, meus caros, daqui a cem anos ninguém se lembra. E a nossa lição-abjecção a quem aproveitará. Já tanto faz. Já tanto nos faz.

Braga, 16 ou 17 de Outubro, 1961⁵⁷.

Os textos de Luiz Pacheco são, na nossa opinião, perturbadores, não porque usem vocabulário obsceno e ponham ao léu intimidades que nos incomodam, mas porque nos colocam perante o constrangimento de termos de assumir que desviámos a nossa atenção do seu substrato para nos fixarmos no delírio sexual da sua crosta, e nisso são extremamente inteligentes. Efectivamente, o leitor é humilhado pelo mendigo humilhado, por não ter destreza suficiente para reconhecer nele a imagem de um Portugal cheio de frustrações que passou da portentosa empresa da descoberta do mundo numas cascas de noz para a camuflada comunicação de mensagens em cascas de castanha, num Inverno que se prolongou demasiado antes que Abril chegasse. Ousemos, mesmo que infantilmente, ver nessas castanhas com que o libertino tenta estabelecer comunicação com as raparigas minhotas o pequeno excremento animal asnático, tão caro às brincadeiras de mau gosto de criança, e nessa Braga dos bispos, as calças largas e curtas, ou as cuecas de mulher, por vizinhança fónica com o vocábulo espanhol, que Henrique Manuel faz descer entre as coxas e o joelho de duas figuras femininas desajeitadas e obscenas⁵⁸. Num e noutro caso, o antagónico volta a tocar-se: o alimento e o excremento no caso da castanha, o aperreio e a folgança no caso da braga. O valor metafórico da castanha é tanto mais eficaz se nos focalizarmos numa perspectiva bíblica que a associa à castidade e à abstinência. Ora, uma vez, mais encontramos aqui o paradoxo: Pacheco não é casto, mas é forçado a abster-se. Como refere Sílvia Oliveira,

⁵⁶ Pedro Oom corrobora esta união entre aspectos contraditórios, vinda já de André Breton, quando afirma, parafraseando o pai do surrealismo francês: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser e não deixam de ser apercebidos contraditoriamente.” Cf. VASCONCELOS, Mário Cesariny (org.), *Surrealismo Abjeccionismo, antologia de obras em português seleccionadas por Mário Cesariny de Vasconcelos* Minotauro, Lisboa, 1963, reed. 1992.

⁵⁷ PACHECO, Luiz, “O Libertino passeia por Braga, a idolátrica, o seu esplendor”, in *Textos Malditos*, Ed.e arranjo gráfico de F. Ribeiro de Mello/Ed. Afrodite, Lisboa, 1977, pp. 17-48 (pp. 47-48)

⁵⁸ Cf. ibidem, p. 29.

ele é o escritor que mais contribuiu com a dinâmica “arte e fome”, e comparando-o ao protagonista da obra de Kafka, *O artista da fome*, diz:

Ao contrário do artista da fome, este é um artista com fome; se aquele se recusava a comer, este pede comida. No entanto, a dinâmica é a mesma: a fome autêntica a arte (...) Lucidamente, a relação vital entre arte e fome postulada (cínicamente) no texto de Kafka é aqui transformada numa relação voluntária não menos cínica.⁵⁹

Numa época de censura e repressão, a literatura pachequiana torna-se meio de libertação. A catarse é feita por toda uma série de relatos que se deixam espaldar pela metáfora da ejaculação, da defecação ou da micção. O recurso ao obsceno assume a forma de uma perversão que é desvio à norma, e nisto reside a grande glória de Pacheco, por excelência o denunciador do falso pudor lusitano.

12. Depois do 25 de Abril, os autores portugueses, livres da censura, soltam a palavra, fenómeno que Arnaldo Silva associa a um género de diarreia, ou verborreia, que atinge os intelectuais e de que resulta uma forte produção livresca, nem sempre de qualidade, posta em paralelo com o acto da defecação. Na obra *O Guardador de Retretes*⁶⁰ – título que lembrará o mais livre dos heterónimos pessoanos –, faz-se, ao jeito de ensaio, um levantamento de textos postos à margem da cultura dominante, mais precisamente, aqueles que constituem inscrições espalhadas pelas retretes públicas. O elogio ao autor da recolha, Pedro Barbosa – no qual devemos reconhecer a originalidade por ter trazido para o meio académico um tema desta natureza que, na época, gerou polémica e consternação – é de tal forma convincente que, para lá do burlesco, Arnaldo Silva cataloga da seguinte forma a sua obra:

Vem falar-nos de textos tradicionais marginais, ocultos, recalcados pela cultura dominante; porque vem propor uma visão do homem português (ou simplesmente do homem) que de modo algum coincide com a de nobres livros escritos por nobres sujeitos.⁶¹

A Espanha dos anos setenta também deu a conhecer poetas malditos, marginalizados, que vieram a morrer jovens e que criticaram radicalmente o Franquismo e a sociedade da *Transición*. Aníbal Núñez (1944-1987), Eduardo Haro

⁵⁹ OLIVEIRA, Sílvia, “A imarcescível razão cínica (a narrativa curta de Mário-Henrique Leiria e Luiz Pacheco)” in *Revista Estudos Portugueses*, nº 6, Luso Española Ediciones, S.L, Salamanca, 2006, pp. 209-218, (p. 215).

⁶⁰ BARBOSA, Pedro, *O Guardador de Retretes*, 2ª ed., Edições & Etc., Lisboa, 1978.

⁶¹ Ibidem, posfácio.

Ibars (1948-1988), Eduardo Hervás (1950-1972) e Fernando Merlo (1952-1981), foram os que deram mais sentido a este grupo de poetas do *underground transaccional*. Não podemos deixar de referir também o nome de Leopoldo María Panero (1948), o arquétipo do poeta maldito, personalidade atípica no seio de uma família de intelectuais e poetas canónicos, que, ao contrário dos outros poetas, ainda hoje vive para se dar conta do seu fracasso militante (está “harto de tirarse pedos”⁶²) numa sociedade que continua com as suas imperfeições. Como nos explica Germán Labrador Méndez:

El poeta aparece como un ser privilegiado a la hora de controlar su esfínter. Producir mierda, tal es la condena del poeta *underground*, pero cederla, trasladarla, manchar al lector y a los otros, tal su intransigente política en los finales del Franquismo. (...)La mierda se construye así como una presencia inquietante, un estanque de significaciones, un depósito de signos, donde se produjese el reflejo invertido de la realidad. Todo lo que el mundo expulsa, desaloja, reprime, aparece triunfante, desafiante en estas poéticas.⁶³

O Pós 25 de Abril em Portugal ou a Transição em Espanha equivalem a momentos em que os dois países tentam reerguer-se e sair da contenção a que estavam sujeitos. É uma época de libertação. A literatura torna-se uma questão de saneamento público. Citamos novamente Germán Labrador Méndez e, com ele, rematemos estes parágrafos:

La aparición de un tiempo, de unas emergencias de “defecación” son inseparables de un proceso, de un deseo de “fundación”. El papel poético de la mierda se corresponde por lo tanto con el papel higiénico de la política. (...)Si trasladamos estas ideas a nuestro contexto político podremos leer la Transición Española como un tiempo fundacional que se expresa con una retórica de limpieza (en este caso del pasado) y que necesita redefinir sus fronteras lingüísticas según los deseos poéticos y asépticos de la nueva clase política.⁶⁴

13. Vimos que durante um longo período da história da literatura o “corpo-dejecto”, ou o “corpo-abjecto”, estabeleceu com o riso e a sátira uma íntima relação que teve a sua manifestação máxima nos excessos do Barroco. Vimos também que no século XIX e na primeira metade do século XX esta ligação se foi desvanecendo de forma a dar lugar, sem eufemismos, à manifestação das angústias humanas. Com as ditaduras, tornou-se provocação e revolta, símbolo de uma implicação social e

⁶² Apud LABRADOR MÉNDEZ, Germán, “‘España, una mierda’. Política, Excrementos y poesía en la transición”, in *Fragmentos para una Historia de la Mierda*, p. 223.

⁶³ Ibidem, pp. 232-233.

⁶⁴ Ibidem, p. 234

ideológica ávida de mudanças. De então até aos nossos dias, converteu-se na mescla de tudo isto. O “corpo-dejecto” sintoniza-se com o humor dos múltiplos *blogs* da grandiosa rede que a todos conecta e onde se debate, também com naturalidade e sem pudores, histórias de excreções e cloacas, de secreções e de sexo, de terapias exóticas apoiadas pela urina e as fezes, enfim, um sem-número de variações tão maravilhosamente surpreendentes quanto repugnantes em torno de um assunto que não é passível de qualquer separação do humano; mas também se sintoniza, por outro lado, com a angústia existencial do homem, com o *non sense* da vida.

Com José Saramago (1922-2010) – elejamo-lo, a título de exemplo, por ser o mais ibérico dos escritores portugueses – somos *voyeurs* de desconcertantes metáforas mesmo que pintadas pelo pincel da verosimilhança: a aflição de um homem que, refém do seu próprio carro, se vê obrigado a nele se urinar⁶⁵ ou uma cidade que, sem condições sanitárias para o acolhimento de uma cegueira epidémica, se vê repleta de fezes humanas⁶⁶. A angústia existencial saramaguiana passa também pelo humor das situações que aliam a magnificência e a trivialidade na certeza de que somos seres dotados de vísceras, a elas submissos, de resto, mesmo que tenhamos o mundo sob a nossa submissão: os flatos do rei D. João V⁶⁷ ou a evacuação de Subhro depois de vislumbrar uma magnífica aldeia sob o luar de Agosto⁶⁸ são disso exemplo. O homem é obrigado a vergar-se quando o seu corpo lhe dita as mais básicas das necessidades. A humilhação é tal que a raça canina parece sobrepor-se-lhe. Cães dotados de comisseração a lamberem as lágrimas dos donos⁶⁹ ou a servir de alimento aos mouros⁷⁰, cães capazes de validar a identidade de um indivíduo⁷¹ ou de indicar o caminho a seguir⁷² constituem indivíduos autónomos que José Saramago coloca no rol das “gentes caninas”, irmanadas pelo hiperónimo com as humanas. Para estas apresenta um desfecho quase sempre em aberto que evita verbalizar o drama da sua existência, ou, numa perspectiva mais optimista, que deixa entrever um véu de esperança.

Do espaço transatlântico salientemos o nome do brasileiro Rubem Fonseca (1925) que coloca o excremento no entroncamento entre os dois grandes paradigmas

⁶⁵ SARAMAGO, José, “Embargo”, in *Objecto Quase*, Moraes, Lisboa, 1977.

⁶⁶ SARAMAGO, José, *Ensaio sobre a cegueira*, Editorial Caminho, Lisboa, 1995.

⁶⁷ SARAMAGO, José, *O memorial do convento*, Editorial Caminho, 1982.

⁶⁸ SARAMAGO, José, *A viagem do elefante*, Editorial Caminho, Lisboa, 2008.

⁶⁹ SARAMAGO, José, *Ensaio sobre a cegueira*, Editorial Caminho, Lisboa, 1995. *A caverna*, Editorial Caminho, Lisboa, 2000.

⁷⁰ SARAMAGO, José, *História do cerco de Lisboa*, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.

⁷¹ SARAMAGO, José, *O Homem Duplicado*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002.

⁷² SARAMAGO, José, *A Jangada de Pedra*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986.

sobre os quais assentam o conhecimento humano: o da ciência e o da crença, isto é, o da química e biologia, por um lado, e o da superstição e adivinhação, por outro. Na obra *Secreções, Excreções e Desatinos*⁷³, o escritor presenteia-nos com catorze contos aparentemente banais, tornados insólitos pela presença indiscreta das substâncias expelidas pelo corpo humano, fruto da sua actividade excretória e sexual, ou da enfermidade. Se no caso da ciência a substância exalada se torna objecto de análise e ferramenta importante na compreensão do organismo do homem, no caso da crença, ela é portentoso objecto de interpretação de sinais, meio para a compreensão do seu destino, da sua relação com Deus.

O conto *Copromancia*⁷⁴ é o que melhor faz a junção entre as duas visões, a da ciência e a da adivinhação. Abramos um parêntesis sobre o que relata. O narrador começa por se interrogar sobre a razão de Deus nos ter destinado a defecar, mostrando-nos, de seguida, os seus passos na observação quotidiana das suas fezes. Todo um rigor metodológico, pautado por uma observação objectiva, por um registo minucioso de informações sobre cor, odor e formato dos bolos fecais, e pela explicação dos processos químicos e mecânicos da digestão, nos dá provas sobejas de que o método deste narrador é o científico. No entanto, um ensaio antigo, escrito por ele, intitulado *Artes Adivinhatórias*, leva-o a fazer um percurso na senda daqueles cujas práticas sempre acreditou tratarem-se de burlas. É ao visitar um velho que sacrifica cabritos, para através das suas entranhas sangrentas ver o futuro das pessoas, que o seu cepticismo fica abalado: a sua mãe morre depois de o homem lhe dizer que o número oito das entranhas do animal lhe anuncia o prazo da chegada da morte de alguém que lhe está próximo. A partir deste momento, há uma mudança de paradigma, quando o narrador passa a interpretar os sinais contidos nas suas fezes e a formular perguntas antes de defecar. Só no mundo, apaixona-se pela sua vizinha igualmente solitária. Ao fim de algum tempo, começam a observar mutuamente as suas fezes, trocando ideias sobre elas, até que o número oito nas de Anita anuncia que ela perderá alguém muito próximo, razão pela qual o narrador, na iminência de morrer, se apressa a passar para a namorada todo os seus saberes sobre copromancia.

Entre a corda bamba da ciência e a da crença, este conto acaba por conceber a substância expelida pelo corpo como uma matéria altamente “pegajosa” no que concerne as relações humanas. Devemos entender esta propriedade no que ela tem de

⁷³ FONSECA, Rubem, *Secreções, Excreções e Desatinos*, Campo das Letras, Porto, 2001.

⁷⁴ Ibidem, pp. 7-17.

colante, de vinculativo e não no que ela apresenta de viscoso e repugnante. A emoção dos amantes na partilha da observação das fezes é ensejo de enleio. Haverá nesta matéria fecal, elevada quase ao nível dos protagonistas, humor e sátira? Haverá nela angústia existencial? Não nos parece haver aqui conteúdo risível ao serviço de uma qualquer crítica sobre o quotidiano dos casamentos desprovidos de momentos de partilha e comunhão, embora a defesa de uma tal perspectiva não deixasse de ter a seu favor uma série de argumentos. Se há riso, há-o apenas no sentido de tornar a estranheza digerível. Mas esta estranheza mais não é do que angústia face ao desconhecimento que temos de nós próprios. É desta forma que o escritor nos ensina a viver, ainda que paredes-meias com a malícia e com as nossas “rejeições”.

A força visceral dos relatos de Rubem Fonseca é tão grande que já tem quem entre em diálogo com a sua obra. É o caso de Patrícia Melo (1962), conhecida no Brasil como o “Rubem de Saias”, pela visão corrosiva da realidade que se vislumbra nas suas histórias urbanas. Em *Jonas, o copromanta*⁷⁵ (2008), coloca no seio do romance um bibliotecário que se entretém a reescrever os clássicos e que, a dado momento, se encontra com o livro *Excreções, Secreções e Desatinos*, de Rubem Fonseca, e se revê na personagem do copromanta. Sentindo que a sua história foi plagiada, persegue desesperadamente o autor. Na criação de personagens que lêem textos escritos por Deus nas suas fezes, estes escritores reforçam a ideia de que o corpo é, por excelência, o ponto de partida da criação artística e a instância de significação primeira de qualquer semiótica. Numa época em que a literatura deixa de se apoiar exclusivamente no papel, para se assumir também no plano digital, não deixa de ser irónico este recuo à leitura e à escrita do fecal ou de qualquer outro sinal produzido pelo corpo.

A par com Saramago e Rubem Fonseca, salientemos ainda o nome de outro escritor, novamente do lado de cá, António Lobo Antunes (1942) que tão bem descreveu o cheiro das gentes de África. Na sua obra de título polémico, que só sairia a lume em 1979, *Os Cus de Judas*⁷⁶, tomamos contacto com um relato da guerra colonial entrecortado com cenas de um presente feito de trauma e solidão. Nele, a poesia descortina-se a cada momento, como se não houvesse outra forma de o tornar real. A inevitabilidade deste lirismo não é contudo sinónima de ocultação dos factos; é a expressão límpida da necessidade de autenticidade na reconstrução dos horrores da guerra. Esta simbiose é a tal ponto perfeita que a abjecção e o sublime se mesclam num

⁷⁵ MELO, Patrícia, *Jonas, o copromanta*, Campo das Letras, 2009.

⁷⁶ ANTUNES, António Lobo, *Os Cus de Judas*, Vega, Lisboa, 1979.

discurso fluente, equilibrado e rico em imagens altamente poderosas no transporte do leitor. As frases longas marcadas pela subordinação, as comparações abundantes decalcadas da realidade prosaica ou recuperadas de um qualquer mundo exótico, a originalidade das escolhas verticais a recair sobre o eixo horizontal do discurso, a forte adjectivação, as repetições, a mescla do léxico cuidado com o rasteiro do dos homens convertidos em bichos pela guerra, a interferência do orgânico com o espiritual constituem as características fundamentais do discurso de Lobo Antunes, em *Os Cus de Judas*. Seria de esperar a explosão do “carnal feio” a partir das mesclas e das interferências a que aludimos. No entanto, este abjecto tornado poético (ou o poético abjecto) está longe de querer provocar esse horror no leitor. A ironia que há nele tem a volatilidade das coisas etéreas: é ladainha da amargura, oração de quem não tem santo a quem recorrer, nem pátria, nem porto seguro, talvez apenas o abrigo da cordilheira côncava de um corpo de mulher.

É com este rasgo lírico (que o título, *Os Cus de Judas*, não fazia prever), conciliador do que há de sublime no espírito do homem com o que há de excretável no seu organismo, que terminamos este capítulo introdutório. Poderíamos ter aludido ainda a outros monstros sagrados do panorama literário luso e hispânico, contudo, com uma pretensão desta natureza correríamos o risco de deixar, injustamente, muitos nomes fora destas páginas.

2. Cotejando o universo da “sujidade de viver”: alguns conceitos teóricos em torno do grotesco

1. No capítulo anterior apresentámos um esboço da presença do corpóreo, do disforme, da abjecção, nos textos literários ibéricos produzidos ao longo das diferentes épocas. Neste, faremos uma curta revisão da forma como a teoria literária pensou e classificou esses aspectos. Na senda de uma estética deformadora da realidade, encontramos como protagonista o termo “grotesco”, e é em seu torno que revisitamos outros que com ele entram em diálogo e nele se fundem.

O conceito de **grotesco** não teve um significado constante ao longo dos tempos. Começou por designar um novo estilo artístico, surgido no reinado do imperador Augusto, que consistia na decoração dos edifícios à base da mistura de imagens caóticas de uma realidade familiar (figuras humanas, animais, vegetais e formas arquitectónicas) com imagens fantásticas de monstros inexistentes. Tratava-se, pois, de um estilo que privilegiava a junção de elementos heterogéneos, em nada de acordo com a estética clássica. O termo só aparece, contudo, séculos mais tarde, quando um dos murais pintados sob a influência desse estilo é descoberto, por volta de 1500, na sequência de umas escavações em Roma. Da palavra, *grotta*, surge o adjectivo *grottesco*. A extensão da palavra “grotesco” para o âmbito literário surge em França no século XVI, o século rabelaisiano. Com esta amplificação dos domínios do grotesco, novos termos foram a ele associados: o da caricatura, do ridículo e do bizarro. A conotação negativa trazida ao grotesco por estes conceitos persistiu até à primeira metade do século XX. Como salienta Philip Thomson⁷⁷, até mesmo os escritores receptivos ao grotesco o viram como uma vulgar espécie de cómico, muito próxima do burlesco e da caricatura. O grotesco alemão, pelo contrário, assumiu contornos mais sérios, ligados ao horror, sustentados pelas ideias de exagero e repugnância.

Várias tentativas de definição do conceito têm vindo a ser apresentadas. Certos autores⁷⁸ defendem tratar-se de uma combinação do terrífico com o ridículo (John Ruskin); alguns acreditam haver uma fusão entre a imaginação e a jocosidade, destacando nela a ironia, o paradoxo e o fantástico (Friedrich Schlegel). Outros, contudo, vêem-no não como algo de fantástico, mas como algo de profundamente ancorado na realidade (Victor Hugo), isto é, uma forma de apresentar o mundo sem o falsificar (G. K. Chesterton). Esta noção de Chesterton é a que ganha importância no século XX; sintoniza-se com a perspectiva de Clayborough que concebe o grotesco como uma forma de reflectir sobre o mundo. Este autor acrescenta também a

⁷⁷ THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Londres: Methuen, 1972. Versão on-line de David Lavery.

⁷⁸ Apresentamos os apontados por Thomson.

importância do inconsciente na criação artística, daí que o grotesco e o surrealismo estejam, na sua óptica, em estreita ligação. Consciente dos múltiplos tratamentos académicos em que esteve envolvido o conceito, Dieter Mein faz a seguinte síntese:

The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humour and horror, glee and gloom.⁷⁹

Na fusão de todas estas perspectivas, o contributo de Wolfgang Kayser, que partilha com Mikhail Bakhtin o mesmo prestígio entre os teóricos do grotesco, é talvez o mais completo e o mais actual. Para ele, o grotesco expressa a alienação do mundo: a realidade que nos é familiar é vista numa outra perspectiva que a torna, de repente, estranha, e essa estranheza é, em simultâneo, terrífica e cómica. A definição de grotesco, de Kayser, citada por Thomson, poderia figurar na contracapa de um livro de contos de qualquer um dos autores em análise neste trabalho:

The grotesque is a game with the absurd, in the sense that the grotesque artist plays, half laughingly, half horrified, with the deep absurdities of existence.⁸⁰

Interrelacionados com o conceito de grotesco, encontramos outros que constituem ferramentas ao seu serviço e vice-versa: o bizarro, o macabro, a caricatura, a paródia, a ironia e o cómico. Estabelecer uma fronteira que os separe do grotesco, ou uns dos outros, nem sempre é tarefa fácil, embora teoricamente, e colocando de parte a subjectividade do leitor pronta a afastar, aproximar ou a diluir os conceitos – sem que tal constitua necessariamente um equívoco –, algumas achegas poderão ser dadas neste sentido.

O **bizarro** é visto por Kayser como sinónimo de algo muito estranho, mas sem a dimensão ampliada dos distúrbios característicos da realidade grotesca. Este “algo muito estranho” consiste em algo cuja anormalidade provoca em nós o riso movido por sentimentos de horror e repulsa. Thomson explica-nos que uma criança rirá com uma cara familiar que lhe faça uma careta; mas o seu riso manter-se-á apenas enquanto a face distorcida não ultrapassar o ponto em que deixará de ser reconhecida: ultrapassado

⁷⁹MEINDL, Dieter, “The grotesque: concepts and illustrations”, in *O Grotesco*, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, 2005. P. 7

⁸⁰ Apud THOMSON, Philip, op. cit.

esse ponto, o rosto sofrerá tal transfiguração que a criança sentirá medo e depressa cessará de rir. Assim actua também a anormalidade de que se nutre o bizarro. O carácter excêntrico do bizarro desenha-se também, por vezes, na confusão entre o animado e o inanimado. Henri Bergson, na sua obra *Le rire*, oferece-nos, à maneira de Thomson, um exemplo concreto do modo como o riso se produz a partir de uma situação destas, quando nos relembra o efeito cómico e a estranha perturbação causados por uma marioneta a falar e a movimentar-se, ou por um homem a fingir que é um boneco ou um robot.⁸¹

O **macabro**, por outro lado, é o bizarro ligado à ideia de morte, do horrendo, do arrepiante. A componente cómica está também presente nele (e as modernas animações do cinema, assim como os ambientes e a dinâmicas dos jogos de computador, são testemunho dessa simbiose), mas o terrífico ultrapassa-a largamente. A atmosfera lúgubre impera, não descurando o cuidado com a pintura dos símbolos da morte. Esta é, de resto, com todos os seus detalhes, a protagonista de uma dança com séculos de existência, que começa por ter a função de amedrontar o crente cristão, e que ganha novos contornos pela mão dos grandes mestres do terror, que à maneira de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), exploram os seus sinais físicos, ou os efeitos da decomposição do cadáver, e se interessam, além disso, pelo tema da tapocrifação e do luto. É este lado negro e fantasmagórico da existência, muitas vezes imbuído de violência, que o macabro recreia em áureas de mistério estampadas tenebrosamente em corpos perturbadores e sinistros.

A **caricatura**, definida como o ridículo exagero de uma característica peculiar humana, de ambientes ou de acontecimentos, está também associada ao grotesco, mas distingue-se dele porque não exige a intromissão da confusão trazida pelos elementos heterogéneos e incompatíveis. Por outro lado, a caricatura sê-lo-á apenas enquanto provocar o riso, mas tornar-se-á grotesca quando instaurar a perturbação. A passagem de um a outro ponto faz-se através do exagero disforme, da transição da mera distorção de um detalhe à monstruosidade.

Convém, por outro lado, estabelecer um paralelo entre a caricatura e a **paródia**. Segundo Carlos Ceia⁸², o ataque da paródia é mais simulado do que o da caricatura. Para tal, apoia-se na ironia enquanto que a caricatura não precisa de nenhuma protecção

⁸¹ Apud THOMSON, Philip, op. cit.

⁸² CEIA, Carlos, E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>

retórica. Ambas assentam na deformação, na apresentação da falência de um modelo original, mas, enquanto que a paródia deixa em aberto uma possibilidade de regeneração do objecto parodiado, a caricatura não apresenta qualquer possibilidade nesse sentido, sendo, por isso, mais destrutiva. A paródia confunde-se com o grotesco quando o conflito com o original se torna intolerável. Segundo Thomson, a paródia é a divisa preferida do escritor grotesco.

O grotesco está ao serviço da **sátira**, pois só assim esta provoca o riso e a repulsa. A separação entre um e outro campo é nítida: enquanto que a sátira tem como função instruir no sentido de levar o leitor a distinguir o bem do mal, o grotesco apresenta esses dois aspectos de forma inseparável, o que, segundo o mesmo autor pode apresentar riscos ao desorientar o leitor que, deste modo, não entenderá os propósitos didácticos do escritor. Partilhando da mesma opinião, Heinrich Schneegans, referindo o exemplo de Rabelais, considera que o exagerado apoio no grotesco pode “intoxicar” o texto satírico que assim perderá as suas características enquanto tal.⁸³

Na **ironia**, tal como na sátira, também se exige certa cautela ao escritor no uso do grotesco. A ironia é intelectual, enquanto que o grotesco é emocional. Se este nasce do choque causado pelas situações, aquela nasce das conexões que o cérebro tem possibilidade de realizar. Diz-nos Thomson:

The ironist places the incompatibles also in some kind of relationship, but it is always a relationship which can be ‘worked out’. Much of one’s pleasure in irony comes after from detecting it.⁸⁴

A ironia é resolução, através do intelecto, das relações entre a aparência e a realidade, ou entre a verdade e a mentira, enquanto que o grotesco traduz a irresolução das incompatibilidades. A ironia é mais forte, mais inesperada. A ironia exagerada, radical e monstruosa, por outro lado, já entra no domínio do grotesco.

Ao grotesco aparecem associados dois tipos de riso que balizam o **cómico**: o riso natural, advindo da percepção do efeito cómico, e o riso nervoso que se defende do choque e da angústia. Nem um nem outro são livres porque estão “contaminados” com o outro lado do grotesco que se lhe opõe. A experiência simultânea do horror e do divertimento não nos deve surpreender: se atentarmos no rosto que ri à gargalhada, veremos como a careta por ele desenhada se aproxima daquela que se esboça quando a

⁸³Apud THOMSON, Philip, op. cit.

⁸⁴Ibidem.

angústia se manifesta. Esta resposta ao texto grotesco tem uma justificação psicológica: rimo-nos do horror, do que é repugnante, porque nos é dada momentaneamente a possibilidade de relaxar as nossas inibições, porque temos um prazer intelectual em descobrir no meio desse horror o risível, porque, em última instância, temos um prazer sádico na crueldade.

2. Debrucemo-nos, neste momento, sobre as duas grandes vozes que teorizaram o grotesco: a de Mikhail Bakhtin⁸⁵ e a de Wolfgang Kayser⁸⁶. Uma série de pontos, todos eles convergentes, distingue, na óptica de diversos críticos, as suas perspectivas. Segundo Dieter Meindl, enquanto Bakhtin se fixa no lado alegre do grotesco, no que reafirma a vida, na capacidade unitiva do corpo com a terra, Kayser enfatiza o seu lado horrífico e sombrio, que lança o humano num abismo inumano. Para Bakhtin o grotesco é sobretudo físico como no-lo elucida Dieter Meindl:

Emphasizing vigor and vitality, Bakhtin becomes a semiotician of the human body. He focuses on the apertures and protuberances, which serve it to conduct those functions through which it exceeds its own limits: copulation, pregnancy, childbirth, eating, drinking, defecation. Body and world as well as body and body are involved with one another in constant exchange. Fundamentally, for Bakhtin, the body, with its connective orifices and protrusions, is a vessel through which life flows as it pursues its eternal process of self-renewal.⁸⁷

Esta “alegria das vísceras” – que Ofélia Paiva Monteiro chamou de *hipertrofia das partes “baixas”*⁸⁸ – de que o Carnaval, abrindo as portas ao obsceno e à barbárie, é veículo, demonstra a insistência na natureza física do grotesco, o que não nos parece natural, se tivermos em conta que o conceito surgiu no âmbito das artes visuais. Ofélia Paiva Monteiro⁸⁹ salienta, como principal diferença entre um teórico e outro, o facto de este último se questionar sobre se existe ainda no grotesco lugar para o riso. Quer a resposta seja afirmativa, quer seja negativa, Kayser sobrevaloriza sempre a amarga visão satânica do mundo.

⁸⁵ Linguista russo (1895-1975), autor da obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, S. Paulo, Editora Hucitec, 1987.

⁸⁶ Teórico da literatura alemão (1906-1960), autor da obra *O Grotesco*, São Paulo, Perspectiva, 2005.

⁸⁷ MEINDL, Dieter, op. cit., p. 10

⁸⁸ MONTEIRO, Ofélia Paiva, “Sobre o grotesco: ‘inconveniências’, risibilidade, patético”, in *O Grotesco*, Centro de Literatura Portuguesa FLUC, Coimbra, 2005, p. 26.

⁸⁹ Ibidem, p. 25.

Maria João Simões⁹⁰ considera a ambivalência do conceito de grotesco (assente entre dois pólos: o cómico e o trágico) responsável pela criação das duas tendências maiores com que o grotesco é observado e ao lado das quais se posicionam Bakthin e Kayser. Assim, para o primeiro, o grotesco está próximo do cómico, do riso e do burlesco; para o segundo, está próximo da tragicidade da vida. Refere ainda, e citando Dieter Meindl, que as teorizações de ambos os pensadores diferem porque foram tecidas em contextos diferentes: o pensamento de Kayser foi desenvolvido no âmbito estético, enquanto que o de Bakthin teve por base premissas existenciais suportadas por uma noção de totalidade da vida. Além disso, enquanto o primeiro se apoiou numa visão diacrónica, o segundo fez um corte na História de forma a enraizar o grotesco na cultura popular da Idade Média e do Renascimento.

Maria do Rosário Mariano faz sobressair, no grotesco à maneira de Kayser, a tendência para a entropia, traduzida muitas vezes na ideia de putrefacção e tendo como função a de destronar a ordem estabelecida para mostrar o verdadeiro rosto dessa ordem aparente:

Ora, é ao confrontar o espectador/leitor com os seus medos, individuais ou colectivos, que o grotesco, sobretudo nas suas vertentes abjecta e terrífica, revela o seu dinamismo perturbador mais temível. É que, se o grotesco cómico se configura sobretudo no distorcido ou num hibridismo de naturezas relativamente moderado, os grotescos abjecto e terrífico configuram-se, respectivamente, num espectro que pode ir do disforme (...) até à metamorfose teratológica (que inclui o macabro, o Sado-masiquismo de cariz satânico, o canibalismo), apresentando esta considerável escala de monstruosidade.⁹¹

Por outro lado, o próprio Kayser diz o seguinte:

O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (...) Com isto, ao mesmo tempo, define-se mais exactamente o carácter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem.⁹²

Estamos, neste ponto, junto de uma visão do grotesco que nos aproxima da obra de Gonçalo M. Tavares (primeira citação) e de Quim Monzó (segunda citação). É a vitalidade do grotesco nas obras destes autores que procuraremos também encontrar.

⁹⁰ SIMÕES, Maria João, op. cit, pp.39-53.

⁹¹ MARIANO, Maria do Rosário, “Algumas reflexões sobre o grotesco e variações em B Major: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch”, in *O Grotesco*, Centro de Literatura Portuguesa FLUC, Coimbra, 2005, p. 60.

⁹² KAYSER, Wolfgang, *O Grotesco*, Perspectiva, São Paulo, 2005, p. 159

Que elementos, nelas, nos permitem traçar um paralelo com os aspectos apontados por Kayser? Que personagens se encontram ao serviço destes elementos? Como actuam estes protagonistas e os espaços onde se movimentam? Como operam as estratégias narrativas recorrentes? Que ambiguidades encontramos em todos estes agentes do grotesco, passíveis de fundamentar a sua vigência nas obras em apreço?

3. O século XX traz-nos também um grotesco abjecto que questionando a realidade a desmorona e a nivela por baixo até à abjecção. Nele se aniquilam as personagens de Beckett (1906-1989) rebaixadas em todos os seus domínios: o corpóreo, o verbal, o psicológico e o ético. Tomemos como exemplo um excerto de *Malone está a morrer*:

Não me lavo mas também não me sujo. Quando me sinto sujo nalgum sítio esfrego-o com o meu dedo molhado em saliva. O essencial é a alimentação e a eliminação, se se quiser aguentar. Bacio, gamela, são estes os dois pólos.⁹³

O retrato de Malone é também um retrato do modo como a modernidade incorporou, na literatura, o **abjecto**, parte integrante de um **feio** que já vinha do século anterior. Jean-Paul Clébert faz uma síntese da explosão dessa fealdade:

Só temos de folhear os jornais satíricos da época, como *Le Rire*⁹⁴, para constatar como os costumes se alteram. O burguês queixa-se da recrudescência do onanismo pelos corredores dos colégios e da homossexualidade vergonhosamente favorecida pela implantação de urinóis públicos nas grandes avenidas. O adultério e a sífilis devastam os lares. Os insensíveis recorrem ao êxtase novo de éter, do ópio, da morfina. A própria literatura é escarnecida e o naturalismo, em particular o de Zola, lado social, ou o de Huysmans, lado mágico-místico, causa náuseas. Os heróis dos romances não estão apenas fatigados mas transtornados. Essa palavra também faz fortuna.⁹⁵

Com José Bragança Miranda⁹⁶, somos levados a acreditar que a chamada do feio ao patamar da literatura constituiu uma forma de correcção do real que observa no espelho a sua imagem imperfeita. Karl Rosenkranz (1805-1879), autor de *A Estética do Feio* (1853), discípulo de Hegel (1779-1831), define deste modo o feio: “se não existisse a beleza, também não poderia existir o feio, porque este apenas existe como

⁹³ Apud MARIANO, Maria do Rosário, op. cit., p. 55.

⁹⁴ Nas bancas entre 1894 e 1903

⁹⁵ CLÉBERT, Jean-Paul, *História do Fim do Mundo*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1994/95, p. 63.

⁹⁶ MIRANDA, José Bragança, “Sobre o feio, a segunda metade da Arte”, in *Jornal de Letras*, Outubro de 2007.

negação do primeiro.”⁹⁷ Nesta ordem de ideias, o feio é a peça fundamental de toda uma metafísica de purificação do real, um dispositivo que a teologia encontrou para descrever um momento provisório na história da redenção e para conduzir e orientar o homem no caminho da salvação, isto é, em direcção ao verdadeiro e ao bom que integram a tríade onde se incluiu o belo. Desagregada esta estrutura metafísica do belo, o feio deixa de ser visto como uma pequena máquina de guerra contra a existência, e ambos os conceitos caem num materialismo que não vai além da sua plasticidade.

Não obstante a anulação dos seus compromissos com a moral, a arte aceita no seu seio a permanência do feio, capaz de exceder e transgredir as normas da estética; a arte *desesteticiza-se*. O real torna-se matéria informe, e Georges Bataille (1897-1962) esforça-se por prová-lo num artigo intitulado *O Dedo grande do pé*. Essa matéria informe que, para ele, pode ser comparada a um escarro, está próxima do objecto que Julia Kristeva (1941), na obra *Pouvoirs de l'horreur*, associa, de modo ousado, à memória das nossas tentativas mais antigas em nos separarmos das entranhas da entidade maternal para existirmos fora dela, graças à autonomia da linguagem. A filósofa búlgara-francesa explica que quando a linguagem falha, o sujeito tem dificuldades em distinguir o “dentro” do “fora” e faz um apelo ao interior do seu corpo – à urina, ao sangue, ao esperma – para se certificar da sua identidade. Os fluidos do interior do corpo tornam-se, por vezes, o único objecto do desejo sexual e, em simultâneo, um “ab-jecto”, isto é, o “mau objecto” que ele possui e que habita o corpo maternal. É nessa atracção repulsiva que Julia Kristeva explica a relação do sujeito com o objecto:

Les dévots de l'abject n'arrêtent pas de chercher, dans ce qui fuit du “for intérieur” de l'autre, le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject du corps maternel.⁹⁸

Umberto Eco, em *A História do Feio* (2007), mostra-nos que a fealdade não é um mero contrário da beleza e recupera o seu rasto ao longo de milénios da história do ocidente, para chegar ao século XX, onde as vanguardas, numa atitude de contestação dos padrões estéticos vigentes, permitiram a sua expressão. Contudo, não é só às vanguardas que atribui a responsabilidade da proliferação do feio, mas à mescla que se produziu entre os conceitos de beleza e fealdade, ao ponto, por exemplo, de uma

⁹⁷ Apud MIRANDA, José Bragança, *ibidem*.

⁹⁸ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essais sur l'abjection*, Éditions Seuil, Paris, 1980, p. 66.

rapariga achar George Clooney e Marilyn Manson igualmente bonitos. Com este exemplo, imbuído da cultura Pop, do multifacetado intelectual italiano, terminamos esta descida até às grutas do humano que a literatura se vai esforçando por restaurar e explorar.

3. Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares – jogos em torno do corpo, ou uma lógica levada ao absurdo

3.1. A obra de Quim Monzó e de Gonçalo M. Tavares na senda do absurdo

1. Nascido em 1952, em Barcelona, de pai catalão e mãe andaluza, Joaquim Monzó Gómez foi desenhador gráfico e de banda desenhada, correspondente de guerra, compositor de canções, guionista na rádio e na televisão e, ainda, tradutor. Em 1976, é descoberto como escritor quando recebe o prémio *Prudenci Bertrana* pelo romance *L'udol del griso al caire de les clavegueres (el aullilo del grisón al borde de las cloacas)* mas é com o conjunto de contos, *Uf, dijo él*, datado de 1978, que a sua escrita ganha força. Paralelamente à sua actividade de escritor assina uma coluna no jornal *La Vanguardia*. Destaca-se na narrativa breve, baseada muitas vezes na improvisação, recorrendo a processos narrativos diferentes dos convencionados pelo século XIX. Nas suas ficções, tão ancoradas na realidade como na sua face mágica, podemos entrever uma implacável capacidade de análise, disfarçada por uma fingida ingenuidade literária que cativa o leitor mais voraz.

2. A conversão de uma realidade banal e doméstica num verdadeiro dédalo sem saída chega a ser perversão e heresia que, em Quim Monzó, desaguam num humor negro que faz da sua escrita um terreno de excepcional liberdade e verdadeiramente moderno. Este mundo feito de uma beleza americana, atrai como que traiçoeiramente o leitor que vê, de forma absurda, alterados os vectores daquilo que julgava conhecer. A esse respeito diz Ana María Moix:

A partir de una descripción exacta, minuciosa, de elementos y hechos de la vida cotidiana, Monzó va penetrando en una realidad que, aparentemente anodina, se revela fuente de los mayores sinsentidos o, en algunos casos, de sinsabores irremediabilmente ligados a la naturaleza humana, deslizándose, con una facilidad pasmosa, hasta profundidades vertiginosas. (...) Con una fuerte carga de humor excelentemente dosificado, que en ocasiones mueve a la risa y otras a la amarga sonrisa, Monzó convierte la realidad cotidiana de sus personajes en un ámbito más peligroso, incierto, inseguro, amenazante y desconocido que la delirante irrealidad.⁹⁹

Quim Monzó mostra-nos o lado feio dos contos de fadas, a face sórdida dos mitos e as ironias que maculam o nosso quotidiano. Se nos recreia com uma cinderela que afinal não é feliz para sempre porque o seu príncipe, tornado rei, lhe exige no leito práticas de “chuva dourada” (“La Monarquía”), se nos constrange com uma tripulação de aqueus condenada a não sair do cavalo de Tróia ao ponto de ter de beber a própria

⁹⁹ MOIX, Ana María, “Mundo cruel”, in *El País*, Madrid, 27/02/2004.

urina para não morrer (“A las puertas de Troya”), não deixa de nos chocar ainda mais com esse pai que tem o feto morto do seu filho num saco do *El Corte Inglés*, enquanto espera que lhe façam uma autópsia no hospital clínico (“Vacaciones de Verano”).

O corpo torna-se composição de lego e brinquedo transformista em Quim Monzó. Facilmente vemos no homem cujo fígado explode (“El juramento hipocrático”), ou na excessiva ejaculação feminina de uma relação sexual sempre interrompida (“Historia de un amor”), a imagem hiperbólica do residual tornado sobressaliente. São estas marcas de um hiper-realismo caro à banda desenhada que fazem do escritor um lúdico no manejó no que há de visceral em nós, como se a parte física, substancial, do que somos quisesse gritar e ser o porta-voz das substâncias que não o são, isto é, da matéria de que são feitos o social, o ético e o moral. Terá, seguramente razão Manel Ollé¹⁰⁰ quando refere a influência dos jogos de vídeo, da banda desenhada e dos desenhos animados em Quim Monzó, porque, efectivamente, os seus contos são tão fortes em imagens que estas se ampliam, multiplicam e estilizam; o obsessivo ganha forma e movimento até ao estilhaçamento. Seguimos personagens que foram “cartoonadas” pelo autor (Monzó é desenhador de formação) e somos puxadas por elas como se também nós tivéssemos sido apanhados num programa de computador. Os protagonistas, copiados das gentes banais, são acometidos por pequenos constrangimentos quotidianos que brincam com os seus corpos e neles se alojam como vontades prontas a se fazerem ouvir ou vírus informáticos impossíveis de se eliminar.

Esta procura da elasticidade dos organismos, do que de fluído há neles, é também a busca de uma lógica no absurdo da existência. E quando lógica e absurdo se tocam, num colorido a lembrar Tim Burton, chegamos à metáfora *monzoniana*. Que dizer do que se esconde por detrás do facto de um homem, sofrendo de halitose, ter de se isolar do mundo e passar a coser olhos de vidros em bonecas? Que concluir da dedicação plena de um rapaz ao seu irmão morto desde há seis anos, e cujo cadáver recusa enterrar? Que pensar deste mundo para o qual urinam anjos com “pichas” e “coñitos” de plástico?

Quim Monzó diverte o leitor mais atento, transformando o mundo numa grande instalação de um artista de vanguarda. As suas histórias não são afinal universos sem

¹⁰⁰ OLLÉ RODRÍGUEZ, Manel, “Quim Monzó”, in *Lletra*, el espacio virtual de literatura catalana de la universitat Oberta de Catalunya, p. 1. Disponível em: <http://letra.uoc.edu/es/autor/quim-monzo>

saída; são enredos em aberto, obras de arte interactivas que convidam o leitor ao exercício de dissecação do grande organismo que é o mundo.

3. Nos capítulos que se seguem dedicar-nos-emos a esse exercício, tendo por base uma selecção de contos pertencentes a três colectâneas: *Ochenta y Seis Cuentos* (1999), *El mejor de los mundos* (2001) e *Mil cretinos* (2007).

Na primeira colectânea, galardoadada com diversos prémios¹⁰¹, estão reunidos os livros de contos publicados entre 1978 e 1996, organizados da seguinte forma: *Uf, dijo él* (1978), *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980), *La isla Maïans* (1985), *El porqué de las cosas* (1993) e *Guadalajara* (1996). Em *Uf, dijo él*, produzido nos anos de juventude do escritor, os da deambulação urbana pelos bares e o das viagens pelo mundo, a recorrência ao tema da dificuldade ou da impossibilidade de concretização do acto sexual traduz a angústia decorrente das acções interrompidas ou adiadas, assim como a interferência nefasta trazida por um mundo desajustado que é necessário voltar do avesso ou substituir por um outro mais colorido. Em *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, o mesmo carácter disfuncional do mundo, já enunciado anteriormente, manifesta-se na avaria das coisas, na ruptura amorosa, no desencontro, na esquizofrenia...O desengano perante este mundo faz com que se aflore o tema do suicídio, mas também o da evasão para outras realidades, um deserto ou um qualquer reino vegetal. *La isla Maïans* e *El porqué de las cosas* abrem, por seu lado, as portas de um outro mundo, mais doméstico, mais privado, mais íntimo. O escritor mostra-nos cenários caseiros, situações familiares, relações conjugais e extra-conjugais aparentemente felizes, mas à beira do abismo. Mostra-nos, de resto, esse abismo, sem aviso prévio, sem os indícios da tragédia tão cultivados pelo mundo helénico, e mantém-se neste registo em *Guadalajara*, onde, como diz Antoni Munné, “nos invita a pasar y a quedarnos atrapados para siempre en esas pequeñas maquinarias de segregar angustia y estupefacción”.¹⁰²

Na segunda colectânea, *El mejor de los mundos*, as espirais de angústia onde se lançam involuntariamente as personagens de *Guadalajara* encurtam-se e antecipam a tragédia. A resignação instala-se entre elas que se contentam por viver neste mundo, visto que não existe outro melhor. Estamos próximos da moral do optimismo tratada por

¹⁰¹ *Premio Nacional de Literatura catalán, Premio Lletra d'Or, Premio Ciudad de Barcelona* e os quatro Premios de la Crítica outorgados por Serra d'Or.

¹⁰² MUNNÉ, Antoni, apud OLLÉ RODRÍGUEZ, Manel, op. cit., p. 3.

Voltaire, em *Candide*, e que Monzó questiona nestes contos. É através dela, e referimos apenas alguns exemplos, que vemos as personagens cuidar durante anos do corpo morto de um familiar com a ingénua crença de que tudo está bem, que nos emocionamos com uma criança que se convence de que a mãe é prostituta, aceitando o facto, que vemos um homem aguentar estoicamente a violência dos transeuntes depois de ter atropelado uma mulher... Com *El mejor de los mundos* já há uma proposta de saída, e essa proposta é, não raro, a morte, como lugar estacionário dessa vida cruel, como campo de tréguas e lugar de repouso.

Na terceira colectânea, *Mil cretinos*, instala-se a mesma amargura das outras colectâneas, rasgada, todavia, por uma lufada de ternura. Não é tanto um Quim Monzó boémio dos primeiros relatos que aqui descobrimos, mas um homem que acorda para a terrível certeza do declínio dos pais. Por esta razão, este é o livro onde o tema da velhice surge contemplado mais do que uma vez, e, com ele, o do paraíso perdido. A perda de um passado nunca captado por uma máquina digital, a falta de inspiração para um conto curto, a necessidade de se esvaziar uma casa, a incapacidade de se dar a eutanásia a um pai que agoniza são temas que revelam essa inoperância do ser humano perante o mundo que o rodeia. Nem os médicos lhe poderão trazer a salvação: são todos uns cretinos.

4. Com o mesmo afã de compreensão deste ser humano feito de inoperâncias, com a capa forte da operância, surge no panorama literário português, já depois do ano 2000, o nome de Gonçalo M. Tavares. Nascido em 1970, em Luanda, o escritor publicou o seu primeiro livro, *Livro de Dança*, em Dezembro de 2001, uma obra poética na via do ensaio dedicada à temática do corpo, mescla interessante, mas não inesperada, num autor de formação desportiva e de vocação filosófica. Desde então, publicou uma prolífera obra que se apoiou em todos os géneros – da poesia ao drama, passando pelo conto, a novela e o ensaio –, tendo recebido alguns dos mais conceituados prémios das letras portuguesas¹⁰³. *Jerusalém*, um dos livros pretos que aqui analisamos, foi a sua obra mais galardoada.

¹⁰³ Prémio Branquinho da Fonseca da Fundação Calouste Gulbenkian e do Jornal *Expresso* (2002), Prémio Revelação de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores (2002), Prémio LER/Millennium BCP (2004), Prémio José Saramago (2005), Grande Prémio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores “Camilo Castelo Branco” (2006), Prémio Portugal Telecom (2007).

5. As histórias de Gonçalo M. Tavares constituem autênticos exercícios de investigação da natureza humana, e essa investigação começa precisamente pelo físico, pelo orgânico. Considera, antes de mais, que a agitação dentro do corpo é enorme porque há coisas que querem entrar e coisas que querem sair. Quase tudo, em Gonçalo M. Tavares, tem a aparência simples de um binómio como se as forças básicas da física constituíssem movimentos capazes de explicar a engrenagem de tudo, mesmo o que carece dessas engrenagens feitas da precisão que tanto agrada às ciências exactas.

Gonçalo M. Tavares é também um lúdico, mas, ao contrário de Quim Monzó, não maneja as personagens como bonecos *transformers* ou desenhos animados, antes as disseca como se fizesse uso dos instrumentos de um laboratório – observa-lhes as moléculas, analisa urina, explora secreções –, ao mesmo tempo que se interessa pelo movimento, não fosse ele um especialista da motricidade humana. Esta incursão pelo “corpo-dejecto”, esse corpo libertador de “sujidades”, é também uma forma de discorrer sobre os limites do homem, de decifrar a linguagem que se emana do seu organismo e do que resta depois dele. Há uma informação na baba de Xalak no pescoço de Klaus (*Um Homem: Klaus Klump*), há uma informação na urina deste sobre as flores (*Um Homem: Klaus Klump*), há uma informação no cuspo do moribundo Lenz (*Aprender a rezar na Era da Técnica*) ... Tratam-se de informações ingenuamente simples, frases curtas e claras, ou então silêncios, que revelam certezas inquestionáveis.

Para encontrar a lógica do ser humano, Gonçalo M. Tavares retira-o de um contexto de normalidade, socorrendo-se, pois, da anormalidade, para chegar à verdade pura e lúcida. Reside aqui o grande paradoxo da sua lógica na medida em que esta caminha de braços dados com o absurdo. Não é gratuito o recurso ao tema da loucura, do medo, do abandono, da guerra e da morte nos seus contos e na sua tetralogia *O Reino*. Provavelmente, é do tratamento destes temas que resulta o maior binómio da obra de Gonçalo M. Tavares: o da oposição entre a lucidez e a loucura, isto é, entre a contenção e o extravasamento. Voltamos à ideia de um corpo com necessidades diametralmente opostas: um corpo que precisa de fazer entrar coisas e de as expelir. A par com esta dualidade, há ainda outra, numa matriz vizinha: a necessidade de “comer” e a necessidade de evitar “ser comido”; há neste binómio toda uma série de forças em conflito que interessam sobremaneira as investigações levadas a cabo pela escrita deste autor. Nada melhor do que o contexto da guerra para analisarmos também numa dimensão metafórica essas duas realidades com os apêndices que elas arrastam consigo.

6. Para uma melhor compreensão da análise que expomos nos capítulos seguintes, é conveniente que se apresente sucintamente cada um dos enredos dos romances que compõem a tetralogia *O Reino: Um Homem: Klaus Klump* (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007).

Em *Um Homem: Klaus Klump*, segue-se a trajectória de um resistente de guerra, Klaus. Ao cair na armadilha de Herthe, com quem dorme (não obstante o seu compromisso amoroso com Johana, a filha da louca) Klaus é entregue ao inimigo. Na prisão, é babado constantemente na nuca por Xalak, o dono da cela, e quando recebe a visita do pai, um homem poderoso, cega-lhe um olho com um vidro. Herthe casa com Ortho, um dos poderosos oficiais do exército, mas nesse mesmo dia o seu irmão Clako mata-o. Na sequência deste homicídio, Clako é atingido na coluna, ficando incapacitado e entregue aos cuidados da irmã. Quando Klaus e Xalak fogem da prisão, vão a casa da Johana e da mãe, Catharina. Johana já partilha a vida com Ivor, o homem que a violou e que em breve a internará por estar louca. Depois de violar Catharina, Xalak é morto. Herthe casa uma segunda vez, com Leo Vast, um homem mais velho e muito rico. Quando a guerra termina, a democracia instala-se, com novas oportunidades de negócio. Volvidos dezasseis anos, Klaus Klump, ainda solteiro, encontra-se com Herthe e a sua família. Trata-se de um encontro informal e cordial entre duas famílias de grande poder económico. A normalidade da paz faz esquecer os delitos do passado, e a hipocrisia torna-se evidente quando ambos se mostram de acordo quanto à inoportuna presença de uma prostituta na rua.

No segundo romance da tetralogia, a acção centra-se em torno de Joseph Walser, um funcionário da fábrica de Leo Vast. Joseph é um homem estranho que vigia uma perigosa máquina à qual está irremediavelmente ligado; joga todos os sábados um jogo clandestino na casa de Fluzst e tem uma colecção de peças metálicas que mantém fechada como um tesouro. Vive completamente alheado da guerra, pois concentra toda a sua atenção na máquina que lhe exige precisão absoluta. A segunda parte da obra mostra-nos um Joseph Walser com o dedo indicador da mão direita amputado, em virtude de um acidente de trabalho. Afastado do cargo, sente a falta da sua máquina, como se esta fizesse já parte do seu corpo. Com a descoberta da traição da mulher e com o assassinato de Fluzst, Joseph Walser aproxima-se da viúva Clairie, e os dois acabam por ter relações sexuais. Contudo, o acto é interrompido por Clairie que não consegue esquecer-se do dedo amputado.

Em *Jerusalém*, Mylia é uma louca que depois de ser consultada pelo Dr. Theodor Busbecck casa com ele. O seu comportamento perturbado leva-a ao internamento na clínica Georg Rosenberg. Do adultério com Ernst Spengler, também louco, resulta um divórcio e um filho deficiente, Kaas, cuja paternidade é assumida pelo médico. Transcorridos anos sobre estes acontecimentos, assistimos às deambulações nocturnas, em torno de uma igreja, de Mylia (que tem uma doença só curável com um milagre), de Kaas que procura o pai depois de este o ter deixado sozinho em casa, de Theodor Busbecck, que se encontra com a prostituta Hanna, e Hinnerk, o homem com cara de assassino. Paralelamente, Ernst prepara-se para se atirar da janela. Impede-o, sem querer, um telefonema de Mylia que tem fome e pede socorro. Quando se encontram, estão ambos fracos e são socorridos por Hinnerk que se sente bem por ajudá-los, sobretudo depois de ter matado uma criança deficiente – sabe-o o leitor – numa vontade inexplicável de violência. Inocentemente, diz que tem uma arma com a qual o casal brinca até ao momento em que Ernst atira na cabeça de Hinnerk. A sua fuga incrimina Mylia que assume o acto e, na prisão, ultrapassa o tempo de vida que lhe anunciavam os médicos.

Em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, assistimos à ascensão e à queda do poderoso Lenz Buchmann, o médico e político educado para ser sempre um vencedor. Foi o seu pai que lhe ensinou que o verbo *fazer* era o grande verbo humano. Educado para o ataque, desprezou sempre os fracos – os doentes, os deficientes, os loucos e os pobres – que, por não serem funcionais, eram, a seu ver, materialmente culpados e imorais. No entanto, é deles que se serve como *voyeurs* das suas fantasias sexuais. Na segunda parte do romance, encontramos um Lenz Buchmann vítima de uma doença mortal, cada vez mais debilitado, resistindo contra a doença, tentando manter-se fiel aos seus ideais. Está sozinho no mundo, e só Gustav Liegnitz, um surdo-mudo filho de um soldado morto pelo seu pai, lhe pode prestar assistência, com a sua irmã Julia.

Há inequivocamente uma ligação temática entre cada um dos romances que é acentuada pelo “reaproveitamento” das personagens. Desta forma, o Joseph Walser do segundo romance é funcionário do empresário Leo Vast apresentado no primeiro, e quando se fere no dedo é atendido pelo médico Lenz Buchmann do quarto. As loucas do primeiro romance vão reaparecer no terceiro, já internadas na mesma clínica de Mylia. Há em Gonçalo M. Tavares esta intenção cíclica de “eterno retorno”, cúmplice da ideia de que estamos todos condenados a reviver os mesmos sofrimentos, e, neste ponto, sintoniza-se com os labirintos de *Guadalajara*, de Quim Monzó.

3.2. Breves notas sobre a linguagem de Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares – a cumplicidade com o organismo

1. Tanto em Quim Monzó, como em Gonçalo M. Tavares, a escrita flui com uma naturalidade sem preconceitos que envolve o leitor desde o primeiro momento. A realidade reflecte-se num léxico sem carapaças, simples, directo, ao ponto de, paradoxalmente, o obsceno deixar quase de o ser. Por vezes, o olhar do narrador torna-se ingénuo, talvez para que esta fidelidade à verdade do homem não pareça tão rude. É então que vemos, em Quim Monzó, a criança de dez anos, a quem chamam de “filho da puta” na escola, indagar sobre os homens que “follan” a sua mãe e “se corren” na cara dela, ou lhe metem as suas “pollas” na boca para que ela as “mame”¹⁰⁴. É então que vemos a louca, em Gonçalo M. Tavares, dizer “Aqui não me lavam, têm nojo de me lavar a coisa”¹⁰⁵. Mas os escritores não necessitam de recorrer amiúde a este recurso – o de confiarem à criança ou ao louco segmentos do discurso – porque sabem na verdade chamar as coisas pelo seu nome, e nisto consiste o seu olhar límpido sobre elas. O eufemismo seria um estorvo a essa clareza tão útil em tempo de guerra como nas batalhas domésticas quotidianas.

2. Num artigo de Rosa Maria Piñol, publicado em *La Vanguardia*, fala-se precisamente dessa “operação de limpeza” da língua, por parte de Quim Monzó que, a dado momento, sentiu necessidade de corrigir textos antigos para substituir a expressão mais rebuscada por outra mais próxima da do usuário da língua. Diz o escritor:

Ahora, tras mi experiencia de bastantes años colaborando con los medios de comunicación, me he dado cuenta de que el catalán que entonces utilizaba en mis libros era heredero de la lengua de mediados del XX, un postnoucentisme en el que se daba más valor a una palabra rebuscada o artificiosa, pero alejada del catalán hablado en la calle.¹⁰⁶

É, pois, num discurso livre que Monzó reproduz esta linguagem da rua, do homem comum, aquele no qual poderá rever-se cada leitor, de forma mais ou menos assumida. É deste modo, e numa escrita sempre capaz de seguir o ritmo da actualidade,

¹⁰⁴ MONZÓ, Quim, “Mamá”, in *El mejor de los mundos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 19-30.

¹⁰⁵ TAVARES, Gonçalo M., *Jerusalém*, 7ª ed., Editorial Caminho, Lisboa, 2005, p. 85.

¹⁰⁶ Apud PIÑOL, Rosa María, “La lengua limpia de Monzó”, in *La Vanguardia*, Barcelona, 30/09/2005.

como nota Julià Guillamon, que o escritor fideliza o leitor ao texto. Em *Monzó, Com triomfar a la vida*, diz o seguinte:

La llengua literària de Monzó no s'assembla a cap altra. Pren com a base el català de Barcelona que ha sentit de jove. El bar de Sants que apareix al començament de 'l'udol del griso al caire de les claveragues' és gairebé un mite: Jaume Vallcorba ha explicat que, quan el va conèixer, anava a aquesta mena de bars de barriada i anotava formes del català popular que després incorporava a contes i novel·les. El Monzó madur ha creat el seu propi llibre d'estil a partir de la necessitat de fer-se entendre. Quan va començar a escriure guions per a la ràdio va descobrir que les grans construccions retòriques serveixen de ben poc si el locutor que les ha de llegir no en copsa immediatament el ritme i el sentit.¹⁰⁷

Monzó é este escritor que deambula pela cidade, que observa e anota o que vê a cada itinerário, mantendo em relação à realidade uma distância que faz do seu discurso, por vezes, um relato de *voyeur*. Julià Guillamon reconhece nele, a par com este *esperit del passavolant*, um rigor e uma precisão linguística apurada¹⁰⁸, um sentido plástico forte¹⁰⁹ e um individualismo evidente que o destaca entre os escritores da sua geração. Devemos entender neste individualismo a capacidade do escritor para não seguir discursos impostos ou modelos pré-estabelecidos. Com efeito, Quim Monzó escreve um mundo contemporâneo sem receio de utilizar as informações que lhe chegam da imprensa, da política, da arte, da música, da televisão e até da gastronomia. Os álbuns familiares, os cadernos de viagem, as fotonovelas, os guiões radiofónicos ou o dicionário constituem alguns dos materiais que servem de base à sua produção literária. Depois de apontar outra série de materiais, que vão desde um filme Wim Wenders a uma canção de Randy Newman, Marcelo Cohen foca também a importância que pode ter um *bistec grueso* y 'sangrante' comido na véspera como fonte de inspiração para uma descrição *salival*. E acrescenta:

Monzó es exuberancia placentera, atención tensa y afinación verbal; es un objeto imposible, rabelaisiano del cuento breve, y de golpe uno entiende que la médula del encanto de lo que escribe es que nace del deseo y la necesidad.¹¹⁰

¹⁰⁷ GUILLAMON, Julià, *Monzó Com triomfar a la vida*, Galaxia Gutenberg, Cercle de Lectors, Barcelona, 2009, pp. 15-16.

¹⁰⁸ Diz-nos Julià Gillamon: "la llengua com a mitjà de creació i comunicació, espai de conflicte on es posa en joc la raó, la Intel·ligència i la dignitat humana". Cf. *ibidem*, p. 17.

¹⁰⁹ "La capacitat de sintetitzar les seves observacions en sèries fàcilment visualitzables i crear imatges simbòliques que expressen pensaments i idees abstractes". Cf. *idem*.

¹¹⁰ COHEN, Marcelo, "Tretze bars 2 – Una velada germinal", in GUILLAMON, Julià, *ibidem*, p. 55.

Por outro lado, o escritor ousa também questionar os estereótipos narrativos, os grandes mitos, a literatura tradicional, reinventando-os para os vestir com a verdade de que sempre careceram. Ele próprio justifica essa necessidade: “Manipular, añadir, quitar, deformar lo ya contado anteriormente... De forma descarada o disimulada, ésa es la base de la literatura. Avanzar a partir de donde otros han llegado”¹¹¹.

3. Com Gonçalo M. Tavares, a realidade surge impregnada da mesma verdade monzoniana: a que não dispensa a crueldade. Mas se em Monzó ela surge matizada com uma dose de humor negro, em Gonçalo M. Tavares, especificamente na sua tetralogia, ela é pintada de forma mais brutal, porque o cenário é o de uma guerra de verdade. O homem já não é o homem comum retratado por Monzó, mas o homem comum levado ao limite, daí que o léxico pareça mais descarnado.

O discurso do escritor é o de um investigador que indaga, que busca sem tréguas a luminosidade do pensamento. É um discurso analítico, e na sua sintaxe intervém, não raro, a frase curta, sábia, brilhante (muitas vezes, ironicamente sábia e brilhante), conclusiva como uma sentença – “a urina a mais no corpo dói”¹¹², evidência a que também é sensível Monzó (“Qué terrible dolor retener la meada!”¹¹³), ou, muitos séculos antes, Séneca (“Yo pienso que no hay tormento tan grande como aguantarse las ganas”¹¹⁴). Os capítulos breves sucedem-se, contribuindo para a formação de um organismo que entra em diálogo com outros, também gerados pelo autor, como se de um jogo se tratasse. Mais nos contos do que na tetralogia, o discurso apresenta-se, por vezes, em células aparentemente sem relação lógica, colocando lado a lado acções distintas, mudas, mas que comunicam entre si.

Lúdico, mas altamente disciplinado na forma de trabalhar, é o próprio escritor que define o modo como se recreia na arte de escrever: “sabotar a linguagem é sabotar a literatura”¹¹⁵. Trata-se um jogo que *encanta* ou *desencanta* o leitor, e, nesse sentido, o escritor chama-o a participar do texto, qual a aranha (que é “sujeito” do texto: não sabemos se autor, narrador, personagem ou leitor) a que alude Roland Barthes na sua obra *Le Plaisir du Texte*:

¹¹¹ Apud GREGORI, Carme, “Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzoià”, in *El bricolatge literari*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2008, p. 53.

¹¹² TAVARES, Gonçalo M., op. cit., p. 19.

¹¹³ MONZÓ, Quim, *La magnitud de la tragedia*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, p. 123.

¹¹⁴ Apud NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, op. cit., p. 84.

¹¹⁵ FARDILHA, Rosário, “Divas & Contrabaixos: A escrita orgânica de Gonçalo M. Tavares”, in *Notícias de Aveiro*, 12.01.2005.

“Texto” quer dizer “Tecido”; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma “hifologia” (“hipphos” é o tecido e a teia de aranha).¹¹⁶

4. Na mesma obra, Roland Barthes explica que a neurose¹¹⁷ é o último recurso que permite escrever e ler. Para este semiólogo, os textos escritos com certa dose de loucura, os textos terríveis, são, apesar de tudo, galantes; daí o êxito de Sade que se desviou da margem obediente, aquela que usaria a língua canonicamente, para se fixar na outra margem, a móvel. O erotismo na escrita está em existirem estas duas margens e em haver uma fenda entre elas. O valor das obras da modernidade provém desta duplicidade. Barthes distingue entre texto de prazer e texto de fruição. O primeiro é aquele que vem da cultura e que está ligado a uma prática confortável da leitura; o segundo é aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta e agita o leitor.

Nesta óptica *barthiana*, de que lado estarão Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares? Seguramente do lado daqueles que agitam o leitor, do lado dos que, como Barthes, consideram a escrita como o *Kamasutra* da linguagem, como aquilo que permite a fruição desta. A isto não será alheio o facto de ambos os escritores envolverem o leitor na responsabilidade de propor uma resposta para as grandes questões que eles tecem por detrás das suas histórias, questões que pensam os limites exactos do homem, que penetram os meandros da sempiterna questão da condição humana, que se descortinam para além do dito. Não será também alheio o facto de nenhum dos escritores considerar haver géneros menores e de escreverem sem um plano prévio, muitas vezes, sem saberem como irão terminar as suas histórias.

Nesta liberdade reside, a nosso ver, uma certa dose de instinto que se reflecte, em suma, em ambos os escritores, nessa necessidade orgânica da escrita que os faz, à

¹¹⁶ BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Tradução de Maria Margarida Barahona, Edições 70, Lisboa, 1974, p. 112.

¹¹⁷ Não se refere a uma neurose clínica, a uma neurose como doença, mas uma neurose relacionada com o “impossível”. Cf. *ibidem*, p. 38.

semelhança do onívoro VallcorbalPlana¹¹⁸, comer e beber letras como se fossem manjares do outro mundo.

¹¹⁸ MONZÓ, Quim, “Sobre la volubilidad del espíritu humano”, *Uf, dijo él, in Ochenta y seis cuentos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 23-16.

4. Uma orgânica recalcada: o homem na prisão de si próprio

4.1. Espreitando sob o tapete das grandes e das pequenas histórias

1. A derrisão de Quim Monzó não tem entrada proibida nas grandes histórias do nosso imaginário colectivo, ainda que a sua função *desencantatória*, capaz de ver para além dos pós mágicos de que se reveste a pintura do heroísmo ou do amor ao próximo, seja majestosamente levada a cabo. Ao desmontar o que se esconde por detrás do mundo perfeito pintado na literatura infantil, onde o sexo não passa de uma longa elipse mágica que de imediato nos projecta para o patamar da felicidade eterna e monogâmica do casal convencional, ao desvendar as falhas ou o carácter inexequível dos grandes actos heróicos que povoam lendas e mitos entre o *suspense* cinematográfico e o *frisson* das grandes bandas sonoras, o escritor confronta-nos com séculos de uma sujidade escondida sob tapetes poeirentos cuja face bela e arejada nos habituámos a ver retratada com a mesma perfeição de uma moderna técnica de *fotoshop*.

Neste ponto, veremos como o autor trabalha a estética da fealdade escondida, por vezes fétida, através do *pastiche* de mitos e histórias universais. Não sendo esta vertente explorada por Gonçalo M. Tavares, na sua tetralogia, não estabeleceremos, por ora, qualquer paralelo entre os autores. A comparação revelar-se-á, porém, pertinente noutros pontos, tanto deste capítulo, como dos seguintes, quando novas questões estiverem em análise.

Quim Monzó mostra-nos como umas grotescas irmãs, calçando um deselegante número quarenta, conseguem levar ao adultério o rei que, em príncipe, se enamorou da dona do sapato perdido à meia-noite. Mostra-nos também como o espírito de uma avó na chama de uma vendedora de fósforos já não traz conforto e paz eterna, mas desejos de vingança através da carbonização dos corpos das gentes felizes. Mostra-nos ainda como os pobres já não são merecedores dos saques de Robim dos Bosques, nem o neto de Guilherme Tell, da linhagem de homens a que pertence. Atreve-se, deste modo, a apontar o dedo às histórias que corrompem a realidade; aponta o dedo também à convenção, à diplomacia e à moderna sociedade invertida cujos contornos, por coincidência, se começam a definir na sua época. Deambulando entre estas personagens e reencontrando a um lado e a outro uma bela adormecida, um príncipe sem norte, ou um Gregor de Kafka, Monzó recreia-se e recreia-nos entrando em diálogo com os grandes textos que não parodia por puro entretenimento ou diversão, mas por uma necessidade de questionamento do que é aceite comumente, como refere Carme Gregori:

Sovint, les transformacions de textos literaris anteriors fetes per Monzó s'han entès de manera gairebé exclusiva com un exercici de subversió, com un qüestionament dels valors morals, culturals i socials que els mites vehiculaven. I és indiscutible que Monzó hi duu a terme una important tasca de substitució de valors, d'interrogació sobre els fonaments de les creences collectives, (...) però veure-hi exclusivament una voluntat de destrucció, d' iconoclàstia, de trencament amb la tradició en deforma el sentit, reduint-les a una espècie de caricatura esquemàtica. Cal entendre aquestes obres en el que tenen de recreació, en el sentit també d'homenatge, de reconeixement d'una tradició que es renova.¹¹⁹

2.O escritor aventura-se também a entrar dentro do Cavalo de Tróia, dando-nos uma outra visão da história, ao destacar nela o lado visceral dos heróis que alcançaram na literatura um espaço mais próximo da divindade do que do humano. Desta vez, é este lado humano, e, ainda assim, no que tem de mais animal, que é posto a nu no conto “A las puertas de Troya”¹²⁰, quando o autor nos relata o estado em que se encontram os guerreiros fechados no interior do cavalo de madeira, enquanto aguardam o êxito da sua empresa. Como e por quanto tempo resistirá a sua orgânica a esta situação de silêncio e clausura? Que resposta dará o seu corpo à necessidade de se reter e que consequências terá no seu ânimo?

Como refere Carme Gregori, as “continuações tematicamente infieis” dos textos clássicos constituem também formas da paródia monzoniana. Em relação a este conto em particular, diz-nos tratar-se de uma “continuação elíptica” uma vez que desenvolve um episódio que não é narrado na *Odisseia* (e que, por isso, nesse texto original, elimina a mínima possibilidade de se colocar em dúvida o sucesso da artimanha), e acrescenta:

El conte de Monzó naix de plantejar un interrogant a la narració sense fissures del mite, d'obrir l'escletxa d'un dubte a l'edifici monolític de l'epopeia. Com és possible que els troians fossen tan ingenus? Què hauria passat si els troians haguessen ignorat el cavall i l'haguessen deixat “a les portes de Troia?” El fet de proposar una alternativa que trastoca el desenllaç i, de retop, el sentit de l'hipotext posa al descobert les contradiccions del mite que un automatisme de lectura vigent durant segles impedeix de percebre. En la paròdia, el sentit comú substitueix el sentit heroic propi del mite i els valerosos guerrers destinats a la glòria passen a ser i a comportar-se com a humans sotmesos a ineludibles necessitats corporals.¹²¹

¹¹⁹ GREGORI, Carme, op. cit., p. 58.

¹²⁰ MONZÓ, Quim, “A las puertas de Troya”, *Guadalajara*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 393-396

¹²¹ GREGORI, Carme, op. cit., p. 67.

A primeira prova da fragilidade destes homens, enquanto seres orgânicos, é que desde logo se sentem embriagados com as substâncias que o verniz ainda fresco liberta. Tal não é, no entanto, impeditivo que adormeçam com a esperança de que na manhã seguinte tomarão Tróia. Quando amanhece, comem e bebem as suas poucas provisões, enquanto aguardam em silêncio que o inimigo venha buscar o cavalo para o interior das muralhas. O inusitado da situação é que os troianos não aparecem, o que obriga os aqueus a passar um dia inteiro, sem água para beber, na barriga do cavalo que, sob o sol, se transforma num forno. Passam também aí uma noite. A necessidade de micção começa a ser um problema pelo que alguns optam por urinar pelas gretas do cavalo. Anticlo, que tem *necesidades mayores*, exaspera-se quando Ulisses lhe pede que se aguente. Nervoso, grita com o chefe que imediatamente o estrangula. Na manhã seguinte, Tróia abre as portas e alguns soldados aproximam-se do cavalo; no entanto, não o levam ainda. A terceira noite no seu interior é muito dolorosa porque os homens têm sede e fome, o que gera contendas que Ulisses corta pela raiz. No dia seguinte, o cavalo continua onde está. O ruído no seu interior é grande e Ulisses ameaça continuar a estrangular quem não se cale. Dois dias depois, vê-se forçado a esta manobra para evitar um motim por parte daqueles que deixam de acreditar na artimanha. Para fazer face à sede e à fome, os soldados começam a beber a urina e a comer os cadáveres. O chefe, também desfalecido, mas ainda convicto de que a vitória é uma questão de espera, tapa os ouvidos para não ouvir os gemidos de agonia dos seus homens. É um Ulisses que não nos defrauda: reconhecemos nele o bravo homem que, com cera nos ouvidos, preso ao mastro da sua embarcação, decide não ouvir o canto das sereias. Ele é a representação da vitória do livre arbítrio sobre a força do corpo e o império dos sentidos, mas este é um caso cuja excepcionalidade seria em breve questionável se Monzó decidisse acrescentar mais um parágrafo ao relato.

Atentemos, porém, na figura de Anticlo, a fim de compararmos a sua intervenção em ambas as narrações. Como no-lo salienta Carme Gregori, na narração de Homero, Anticlo quase que delata o grupo quando não resiste à tentação de responder ao apelo de Helena vindo do exterior (sabemo-lo *a posteriori* quando, no canto IV, Menelau relata o sucedido); na narração de Monzó, a mesma personagem volta a colocar em risco o estratagema, desta vez, não por uma necessidade imperiosa de falar, mas de defecar. O verbo e as fezes são colocados num paralelo que dista, no entanto, das mordazes sátiras de Catulo, mas a sobreposição do ânus à boca, resulta, na nossa perspectiva, numa poderosa crítica a toda uma literatura oral e heróica que deixou no

plano do esquecimento o lado falível dos homens valorosos e dos feitos gloriosos. No texto original, o impulso do guerreiro é silenciado pelas duas mãos de Ulisses que lhe tapam a boca. Na versão de Monzó, o silenciamento da personagem passa pelo seu aniquilamento, e é nesta atitude extrema de um Ulisses desorientado, incapaz de assumir o fracasso da artimanha bélica, que o mito encontra a sua fraqueza. Esta fraqueza torna-se, porém, útil para a pintura da verdadeira essência do homem apanhado entre a teia das incertezas e a das vãs crenças¹²².

O escritor explora os limites da vida e mostra-nos como a dignidade do homem, ou a necessidade de conquistas que lhe tragam a fama e o prestígio da soberania, se vai perdendo à medida que se vê forçado a ir tomando diligências para satisfazer as suas necessidades básicas e assim sobreviver. A ingestão de carne humana e de urina é, seguramente, o que mais repugna ao leitor, mesmo aquele instruído nos hábitos das tribos canibais e na urinoterapia posta em prática por alguns seguidores como filosofia de vida para a busca da harmonia do corpo e do espírito. Efectivamente, o guerreiro deste episódio às portas de Tróia perde toda a dignidade a partir do momento em que não consegue silenciar a sua orgânica e se verga face às suas solicitações em detrimento de todas as outras consideradas maiores: as de glória e poder, as quais, em suma, representam uma busca única, sintetizada naquilo a que poderíamos chamar a demanda da imortalidade. É nesta sobreposição da orgânica ao espírito que Quim Monzó traça a imagem simplificada do homem, como se este não passasse da imagem estilizada do indivíduo que é, antes de mais, coluna vertebral. Vemos como esta se dobra à ditadura das vísceras, compreendemos o alcance do que é estar-se preso no próprio corpo e afligimo-nos, enfim, com as vítimas desta asfixia que, em breve, será sinónimo de morte.

O relato de Quim Monzó tem um desfecho em aberto. Se, por um lado, os guerreiros continuam vivos – pelo menos a maioria – embora quase a desfalecer, por outro lado, os troianos parecem ignorar por completo a presença do cavalo fora das muralhas. Duas soluções se nos apresentam: ou a tripulação do engenho morre sem que ninguém a venha buscar, ou os troianos levam-na finalmente para o interior das muralhas. Num como noutro caso, teríamos uma história diferente daquela que a

¹²² Refere ainda Carme Gregori: “El ditirambe de l’epopeia – “els millors guerrers, escollits entre la flor i nata de la joventut aquea” – i la fantasia victoriosa imaginada contrasten irònicament amb les misèreres de la derrota consumada que tanca “A les portes de Troia”, amb “la ferum dels cadàvers i dels excrements”, amb “els gemecs agònics”, però, sobretot, amb “la incertesa del futur” que ha vingut a substituir les seguretats del mite. La victòria sobre Tróia ha perdut la grandesa heroica, convertida en una ridícula temeritat.” Cf. *ibidem*, p. 68.

literatura nos foi ensinando, porque ainda que esta última possibilidade fosse viável, tal não seria, seguramente, equivalente a uma vitória dos aqueus, fisicamente tão debilitados. A redacção de um outro conto a partir deste harmonizar-se-ia, seguramente, com novas oportunidades de horror.

Em “A las puertas de Troya”, entramos nos bastidores de uma grande estratégia bélica, mas quando a batalha lá fora deixa de ser possibilidade, outra ganha relevo: aquela que se trava no interior de cada homem. O primeiro a morrer tinha lutado contra as suas tripas; os outros, contra a fome e contra a sede. É esta involuntária desobediência à autoridade das vísceras que degenera na fetidez que se instala no interior do cavalo. Estamos nos bastidores do homem, e os bastidores do homem contam sempre histórias de resistência, não fosse a aventura humana regulada pelos avatares da sua condição.

Se Quim Monzó nos coloca face a face com o homem condenado apenas por ter de comer e excretar, é com a intenção clara de pôr em evidência o facto de estar também condenado pelas suas próprias astúcias. Através desta evidência, o autor faz um apelo à necessidade de reflexão sobre a nossa conduta: como se não bastasse estarmos já prisioneiros de um corpo que nos foi dado pela natureza, teremos de ser também prisioneiros das nossas acções? É nesta linha de reflexão que encontramos o homem como um ser auto-destrutivo, como nota Jordi Galves, ao referir a compulsiva tendência humana para se obstinar na crueldade e na própria destruição, presente em cada relato de *Guadalajara*. E acrescenta ainda, referindo-se ao conto em apreço: “Cette reconstruction ironique de l’histoire du cheval de Troie nous plonge dans le problème de l’angoisse et de la souffrance qui se cache derrière l’euphorie des ambitions.”¹²³

Quim Monzó apropria-se de uma das maiores histórias da civilização ocidental para tecer uma poderosa crítica à civilização que se deixa condenar por ela própria, vítima de uma espécie de infelicidade global, a mesma que, nos finais da década de vinte do século passado, Freud tão bem soube descrever num estudo intitulado “O mal-estar na civilização”. Parece-nos pertinente traçar, sumariamente, um paralelo entre as teorias freudianas em torno da busca da felicidade, ainda actuais quase um século depois de terem saído a lume, e o conto que, neste momento, analisamos.

Em primeiro lugar, Freud aponta as três fontes do sofrimento: o nosso corpo condenado à decadência e à dissolução, o mundo externo que pode voltar-se contra nós

¹²³ GALVES, Jordi, “Guadalajara, lecture de quatre contes”, in *Revue d’Études Catalanes*, nº 1, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1998.

com forças esmagadoras e, finalmente, os nossos relacionamentos com os outros homens. Assentam estas três fontes em três factores que sintetiza da seguinte forma: a) fragilidade dos nossos corpos; b) poder superior da natureza; c) inadequação de regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos. Em segundo lugar, Freud aponta técnicas para afastar o sofrimento, condição fundamental à obtenção da felicidade. A primeira consiste na influência dos químicos, a segunda na satisfação do instinto, a terceira na sublimação do instinto e a quarta na fruição das ilusões. Ora, cada uma destas técnicas, que poderíamos ver simbolizadas em diferentes aspectos da narração (verniz, necessidades maiores, cavalo, alheamento de Ulisses), está condenada ao fracasso, às portas de Tróia. Atentemos à última que consiste em afastar a realidade inimiga de todo o sofrimento, rejeitando o mundo e construindo outro através da imaginação e da ilusão. É aqui que encontramos a figura de um Ulisses indiferente aos gemidos dos seus homens em sofrimento, com os olhos postos nas muralhas de Tróia. É um Ulisses que afinal nos defrauda, que se deixa cair em tentação nem que isso implique a agonia do seu exército. O final em aberto anuncia o fracasso, já o vimos. Nesta ocasião apraz-nos rematar este breve paralelo com as palavras de Freud: “quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por este caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada”¹²⁴. É o delírio que se instala neste Ulisses, símbolo de uma civilização que é vítima de si própria.

3. Da estratégia bélica para os dédalos do quotidiano, Quim Monzó coloca-nos ainda perante personagens presas nas convenções sociais e nas burocracias de um mundo com padrões, por vezes, sustentados por uma lógica contraproducente, e é, novamente, através da matéria produzida pelo corpo humano que o autor põe em evidência o absurdo das estruturas engendradas pela acção do homem enquanto ser social. Sabemos que o propósito inicial das invenções humanas reside na minimização dos entraves colocados ao homem pela sua própria natureza, ou pela natureza que o envolve. A definição apontada por Freud está em sintonia com a nossa:

(...) a palavra ‘civilização’ descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais e que servem a dois

¹²⁴ FREUD, Sigmund, *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*, Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Volume XXI (1927-31), Imago Editora LTDA, Rio de Janeiro, 1969, p. 100.

intuitos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos.¹²⁵

Ora, nos contos de Quim Monzó, as invenções humanas têm, muitas vezes, um papel de oponente mais do que de adjuvante, como se elas se solidarizassem com essa natureza que a todo o custo o homem tenta dominar ou reprimir. No conto “Thomson, Braun, Corberó, Philishave”, assistimos a uma verdadeira revolução da máquina quando os electrodomésticos entram em disfunção, condicionando a rotina e os ânimos de um escritor em busca de quietude e inspiração. As cenas de Quim Monzó não atingem as mesmas dimensões globais de “As Coisas”¹²⁶, de José Saramago, nem são feitas do mesmo surrealismo com que o nosso Nobel maneja estas máquinas ávidas de dominação, mas servirá para ilustrar o que pode constituir um pequeno drama entre quatro paredes. A viagem também tinha sido marcada pelos entraves, “como si todo el mundo estuviese obsesionado por crear dificultades innecesarias”¹²⁷. Poderíamos ver nesta frase uma verdadeira síntese do que constatámos em relação a esse conjunto de criações humanas e relacioná-la com um considerável número de contos do autor. Cinjamo-nos, porém, aos casos em que uma orgânica premente se torna o primeiro indicador desse desajuste entre as coisas pensadas e feitas pelo homem e as suas reais necessidades.

4.2. A urina – entre a impotência e o poder

1. Em “Casa con jardín”¹²⁸, Quim Monzó volta a tocar o tema do embargo. O protagonista desta história é um homem igual a tantos outros da sua classe: trabalha de manhã e de tarde, é cliente *habitué* no café onde toma a sua cerveja antes de voltar a casa, pagou durante anos a prestação do crédito por esta vivenda que tem na periferia da cidade, não dispensa o seu sofá onde se entretém com as palavras cruzadas, o jornal e as brincadeiras do cão, sendo de tempos a tempos interrompido pela mulher ou pela televisão. Durante metade do conto, nada de excepcional se passa. Assistimos ao ritual

¹²⁵ Ibidem, p. 109.

¹²⁶ SARAMAGO, José, “As Coisas”, in *Objecto Quase*, Moraes, Lisboa, 1977.

¹²⁷ MONZÓ, Quim, “Thomson, Braun, Corberó, Philishave”, *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 71.

¹²⁸ MONZÓ, Quim, “Casa con jardín”, *La Isla Maiana*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 160-165.

de um homem que regressa ao seu lar depois de um dia de trabalho: desenvolve-se um conjunto de acções mecânicas, estilizadas, sem rosto. Por momentos, sentimo-nos membros integrantes deste cenário doméstico, mas sem o constrangimento de vestirmos a pele de *voyeurs* que Quim Monzó, subtilmente, nos foi convidando a vestir. O inusitado acontece quando o protagonista se dá conta de que a mulher que está sentada a seu lado, no sofá, não é a sua esposa, mas uma estranha. A partir desse momento, apercebe-se de que aquela casa não lhe é familiar e que nem sequer o cão é o dele. Nunca teve cães, de resto. Mas nem o animal nem a mulher o tratam como a um desconhecido. De amnésia não se trata, porque consegue lembrar bem o rosto da sua esposa e os detalhes da sua casa. Enquanto conjectura uma explicação para o estranho fenómeno de que é o centro, disfarça a aflição que se agrava pela necessidade de urinar e pela dificuldade que tem em saber onde está a casa de banho; as portas que abre sucessivamente são as de outras divisões da casa; e uma pergunta à mulher no sentido de acertar na porta correcta levantaria suspeitas. Quase metade do conto dá lugar a este desespero.

Estamos perante um homem retido na sua própria casa, poderosa crítica social aos homens casados, fúteis, quotidianos e tributáveis de que já se queixava Fernando Pessoa¹²⁹, rasgo próprio da modernidade que põe cônjuges a viver lado a lado como bonecos de corda ou telecomandados, gente que não se conhece a fundo e se perde na rotina cega dos dias, pseudo-cantores carecas ionescanos a subir à cena pela quinquagésima vez nos corpos envelhecidos dos mesmos actores, até que a morte os separe¹³⁰. Estamos no patamar da solidão mascarada pela coabitação. A partilha de um espaço e de um tempo assume-se como a partilha da vida, mas esta assumpção só resulta da arrogância a partir do momento em que deixamos de ver nela a indolência ingénua.

O homem que não tem mais espaço para a urina na sua bexiga não encontra um espaço para ele na sua própria casa. Não lhe resta outra solução, para alívio de questões imediatas, que sair porta fora e dirigir-se a um arbusto do jardim. Aí urina copiosamente. É a segunda derrota do homem face à mulher, do macho que não pode marcar o território e dele é indirectamente expulso pela fêmea. Lembremos a justificação da escolha por esta casa: “al principio no era nada amante de vivir fuera de

¹²⁹ Referimo-nos ao poema “Lisbon Revisited” (1923).

¹³⁰ Referimo-nos à peça de Ionesco, *La Cantatrice Chauve*, representada pela primeira vez em 1950, no Théâtre des Noctambules, em Paris.

la ciudad. Pero a su mujer le había entrado la mania de vivir en una de aquellas casitas de dos pisos”¹³¹ Tendo em conta a época em que o conto foi escrito, poderíamos estar perante uma nova metáfora, uma ramificação interessante a ter em conta na análise da relação de coabitação a que acima aludimos, e que se prenderia com a questão da emancipação feminina, tema tão caro à segunda metade do século XX. No entanto, ainda que possa estar implícita essa questão, parece-nos que é o tema da incomunicabilidade que aqui se salienta.

Notamos, em primeiro lugar, que o homem repara no rosto da mulher apenas no momento em que os estridentes anúncios publicitários projectam sobre o rosto dela a luz. É, paradoxalmente, a televisão, no que esta tem de mais enganador, que lhe mostra a imagem de substrato da sua mulher, aquela que ele nunca olhou verdadeiramente, por estar alienado no desempenho dos seus papéis sociais. A televisão, como intermediário, é uma imagem altamente proveitosa pelo símbolo que a crítica da época moderna depositou nela. Nunca uma invenção humana foi tão acusada de privar as famílias de dialogarem e de se sentarem frente a frente à hora do jantar, e a Espanha dos anos oitenta não se livrou dessa crítica¹³². Mas a incomunicabilidade não é um problema apenas do casal, ela alarga-se ao espaço que circunda o doméstico. Uma vez no jardim, em pleno exercício mictório, o homem é surpreendido pelo vizinho que o observa da sua janela com o mesmo olhar desconfiado de um gigante de Ron Mueck. Este devolve-lhe o cumprimento, mas não o sorriso. A falta de correspondência do gesto traduz, mais do que a incomunicabilidade, a hostilidade. Numa propriedade, sentimos a vergonha da exposição ao ridículo, na outra, a reprovação. No meio, o frágil líquido amarelo, marcando a onnipotência da bexiga. Chegamos assim às duas ameaças que gerem as relações-padrão de uma sociedade. Tolhido por essas intimações, o homem mais não é do que um indivíduo encarcerado.

Sabemos desde Freud – e também, mais tarde, através do seu discípulo Karl Abraham – que a repressão orgânica prepara o caminho para a civilização. Os produtos corporais, tão presentes no início da vida do ser humano, são relegados para um plano

¹³¹ MONZÓ, Quim, “Casa con jardín”, *La Isla Maians*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 160-161.

¹³² Quim Monzó acompanha, contudo, as mudanças sociais operadas pelas inovações tecnológicas introduzidas no quotidiano das pessoas. Em “Cualquier tiempo pasado” (*Mil Cretinos*, 2008) aponta um novo substituto para a televisão: o computador, que refere ter ainda um efeito mais devastador sobre as famílias. Ele acompanha o devir das coisas; não se deixa ficar no tempo “congelado” da “sua época”. Como profissional da comunicação e, além disso, como *bon vivant*, mantém-se actualizado e jovem, capaz de compreender as vantagens e os inconvenientes das tecnologias e a substituição de uma Carolina Grimaldi por um Charlotte Casiraghi nas páginas das revistas de sociedade que lhe trazem o sol de Le Rôcher, em nada diferente do da sua Catalunha ali tão perto.

encoberto ou proibido à medida que este faz a aprendizagem da vida social. O sentimento de posse e de grandeza, e a sensação de voluptuosidade provocada pela urina ou pela matéria fecal dão lugar a um sentimento de repugnância compreensível pelo carácter desprezível que foi impresso pela sociedade a estas substâncias. Em “Casa con jardín”, a vitória da bexiga não é, no entanto, absoluta, porque tal não significa o retorno do homem a um estado de inocência anterior à aprendizagem da civilização, a um estado de vivência plena do corpo e da sua natureza sem o olhar reprovador do outro. Traduz o seu fracasso como ser social na construção de mecanismos repressores da sua natureza, o que, em última análise, significa a impotência como ser civilizado, *tout court*.

É, provavelmente, em sintonia com esta linha interpretativa que José Saramago coloca, amiúde, em cena a personagem não-civilizada que se sobrepõe ao humano: o cão. Relembremos o que notámos no capítulo 1: é ele que se aproxima do homem urinado que geme encarcerado no seu carro; é ele que surge lambendo as lágrimas de uma mulher extenuada rodeada por dejectos e de uma multidão cega; é ainda ele que consola um velho oleiro que a sociedade da técnica rejeita. O animal que nada sabe sobre as regras que a civilização impôs ao acto de urinar e a tantos outros, tem na obra de Saramago um género de sabedoria oculta que nos comove. Será esta uma forma subtil de sobrevalorizar as “gentes caninas” em relação às humanas para nestas fazer sobressair a incapacidade para a comiseração e para o olhar atento sobre a essência das coisas?¹³³

¹³³ Acreditamos que sim, a tal ponto que ousamos ver no cão saramaguiano uma criatura mais próxima da divindade do que o próprio homem. Na *História do Cerco de Lisboa*, o animal aproxima-se de Deus quando o narrador ousa fazer um paralelo entre as costelas salientes do rafeiro faminto e as de Cristo crucificado, ou quando o faz surgir redentor na varanda, depois da guerra, estando os amantes enlaçados. Em *A Jangada de Pedra*, é ele o guia da família errante nascida da tragédia da cisão da Península Ibérica, o detentor da hipótese de uma unificação entre os seus membros por trazer entre os dentes a ponta do fio azul que os levará ao novelo da Galiza. Em *O Homem Duplicado*, é através dele que Tertuliano Máximo Afonso prova a sua identidade e se destaca do seu duplo. Habituaamo-nos, ao longo da obra de Saramago, a encontrar um cão com as capacidades humanas de suspeitar, ter a impressão, fazer de conta, pensar, lembrar-se, perguntar e sonhar. Encontramos um cão amigo, piedoso e desinteressado... Mas até que ponto nos mantém o narrador no doce engano destes quadros ternos? O cão que lambe as lágrimas da mulher no *Ensaio sobre a cegueira* ou de Cipriano Algor, em *A Caverna*, é-nos entregue à traição pelo narrador que, referindo-se a este gesto do animal, diz: *por muito comovente que nos pareça, (...), não nos deveria fazer esquecer a crua realidade de que o sabor a sal que nelas está presente é apreciado em grau sumo pela generalidade dos cães* (cf. p. 263, da edição indicada na bibliografia). O narrador põe à prova a propensão condenatória do leitor, ao mesmo tempo que o diminuiu perante o animal, ainda que com a elegância de um pronome pessoal na primeira pessoa do plural: *se perguntarmos ao Achado se foi por causa do sal que ele lambeu a cara de Cipriano Algor, provavelmente responder-nos-á que não merecemos o pão que comemos, que somos incapazes de ver mais longe que a ponta do nosso nariz* (pp. 263-264). Voltamos, ainda que por uma outra via, à ideia de que o ser humano é um ser falhado: o animal

2. Depois deste brevíssimo parêntesis sobre a obra de José Saramago, voltemos à de Quim Monzó para nela recuperar algo que nos faça lembrar o paraíso perdido do erotismo uretral a que há pouco aludíamos. Em “La creación”¹³⁴, um emaranhando de orações subordinadas e coordenadas reproduz a atmosfera de um mundo criado por um Deus que deixou tudo para o último dia, à boa maneira ibérica. As longas frases são lúdicas ladainhas infantis marcadas pelo jogo de sonoridades e por combinações semânticas inusitadas como as de uma tela *Pop* que põe lado a lado os elementos de uma modernidade acabada de criar. O mundo deste Deus parece começar na mesma época em que nasce Hollywood, e damo-nos, então, conta de que todo o elenco de criaturas que protagoniza esta história parece também ele, afinal, ser constituído por personagens pagas para um *Happening*. Nele se encontram os humanos, os animais e os gigantes que temos no nosso imaginário colectivo, e as ladainhas infantis abrem brecha a uma bem aceite perversidade que encontramos no mundo do adulto. Os anjos, esses, são entidades que “mean hacia la Tierra con pichas y coñitos de plástico”¹³⁵, como se fizessem parte de um mundo de brinquedo ou de falsa porcelana e a vida não passasse de uma grande improvisação entre o nascer e o morrer. Entre um e outro pólo há espaço para um trajecto de táxi e para uma fuga de um taxista que deixa o homem face a face com a famosa solidão urbana, uma solidão que se apaixona por um marinheiro norueguês, ruivo como a cerveja, com quem protagoniza uma história de amor numa Côte d’Azur banhada por uma menstruação azul.

Quim Monzó faz uma síntese do mundo a partir do ponto de vista do homem ocidental: as suas intermináveis frases assemelham-se a longos corredores de hipermercado fotografados por Andreas Gursky¹³⁶ e os elementos que relaciona entre si convivem numa estranha orgia à maneira de um teledisco assinado por um grupo musical pop/rock no topo das vendas. É à luz desta megalómana maneira de ser do homem ocidental que interpretamos a urina dos anjos que rega o mundo. Tenhamos em conta, antes de mais, que, embora entidades assexuadas, os anjos foram sendo representados pela mitologia num corpo impúbere de rapaz.

Ainda com Freud, somos informados de que, nas crianças, o aparato sexual não completamente desenvolvido activa o aparato urinário e que a urina suscita intensos

que alça a perna onde bem lhe dita a sua bexiga é capaz de fazer face ao grande inventor das latrinas e do asseio civilizacional.

¹³⁴ MONZÓ, Quim, “La creación”, *Uf, dijo él*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 46-50.

¹³⁵ Ibidem, p. 49.

¹³⁶ Fazemos referência à obra *EM Arena, Amsterdam I* (2000).

sentimentos de ambição. Nos sonhos, o jacto de urina, que tudo limpa, é visto pelo psicanalista como uma alusão à grandeza. A esta relação entre a substância libertada pelo corpo e o poder aludem também algumas páginas da grande literatura universal. A urina de Gulliver, capaz de extinguir o fogo de Lilliput, ou a de Gargantua, capaz de se vingar dos parisienses desde a torre de Notre-Dame, são exemplos sobejamente conhecidos. Karl Abraham¹³⁷ chega a relatar-nos o caso verídico de uma criança de três anos, por ele consultada, que, urinando sobre o mar, acredita tê-lo criado, e explica que a urina, tal como as fezes, está investida de um enorme valor narcisista. Questionamos se a propensão para a obtenção do poder, mais forte nos rapazes, terá correlação com a especificidade da anatomia do seu aparelho urinário: o pénis, como órgão que prescinde do agachamento e como órgão com capacidade de projecção, é, não raro, instrumento de autênticas competições com os mesmos contornos de uma exibição bélica entre os elementos do sexo masculino. Urinar mais longe, neste campo de batalha, acaba por se avizinhar da crença ancestral de que se pode apagar o fogo com a urina; mas a esta questão voltaremos mais tarde.

Os anjos de Quim Monzó parecem desprezar a ideia sexista de que o poder é, antes de mais, possessão masculina. Eles não são anjos-rapazes do Barroco exibindo curvas bem nutridas de carne marmórea e aliviando águas artificiais em fontes iluminadas; são anjos-bibelots ou anjos-bonecas à mão de uma qualquer menina fascinada com o orifício que expelle o líquido introduzido pelo seu biberão. Estes anjos nasceram da grande indústria do plástico, numa época em que homem e mulher começaram a ter as mesmas possibilidades de acesso ao poder. E o acesso ao poder é também o acesso ao mesmo patamar do prazer sexual. Em matéria de erotismo uretral, não esqueçamos que a retenção da urina é tanto, ou mais, portadora de prazer que a sua expulsão, não fosse a espera, no que ao prazer sexual diz respeito, mais importante do que a satisfação da necessidade sexual em si¹³⁸, e é provavelmente graças a esta evidência, mas também à especificidade da anatomia do corpo feminino que a menina, ou a mulher, leva a vantagem, em relação ao elemento masculino: a urina retida, paredes-meias com a vagina, é um estímulo ao ponto que desencadeia o orgasmo e sobre o qual os tardios estudos da anatomia do aparelho sexual feminino muito

¹³⁷ Cf. FERREIRA, Márcia Porto, *Transtornos da Excreção: Enurese e Encoprese*, Casa do Psicólogo, São Paulo, 2004.

¹³⁸ Jean-Didier Vincent diz-nos: “O prazer amoroso é espera, manobras de retardamento”. Cf. VINCENT, Jean-Didier, *Bilogia das Paixões*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1988.

teorizaram, não raro sem polémica. Estes anjos de Monzó não são anjos que coabitam pacificamente entre si, eles protagonizam a guerra dos sexos:

(...) y son ángeles y arcángeles con cabellos de sedalina amarilla, que luchan entre sí y caen (o ascienden) por los espacios intergalácticos, tropezando con estrellas y cometas y pandorgas y milochas y birlochas de todo tipo, que nos vemos obligados a empujar contra los muros para salir de la imprenta que apesta a tipolito, y cogemos un taxi y pedimos que nos lleve a la Arrabassada, y el taxista arranca (¡a cien por hora!) y en un periquete estamos en el puerto.¹³⁹

Estamos face a um mundo com a aparência de um quarto de brincar, provavelmente, o primeiro cenário de contendas entre irmãos de sexo oposto. O taxista, embora sem rosto, lembra-nos a pincelada de Pedro Almodóvar na pintura de uma personagem que faz do seu veículo um comércio de revistas *Hola*, tabaco e *kleenex*, e que tanto se emociona com uma atriz a chorar no banco de trás, como com uma perseguição à americana¹⁴⁰. Contudo, o taxista de Monzó, de quem só conhecemos o que nos é dito entre parêntesis, aproxima-se mais das personagens dos jogos de vídeo do que da romântica personagem almodoviana. É ele que nos leva até à borda do mundo. E a borda do mundo é o mar: não um mar qualquer, mas o Mediterrâneo, o mesmo Mediterrâneo que trouxe tantos povos à península e de onde um contemporâneo de Monzó, do outro lado de uma fronteira não longe, haveria de ver um Deus, talvez o mesmo, *assis sur le rebord du monde*¹⁴¹. É neste cenário que reencontramos a ideia de que o poder está também ao alcance do sexo feminino. É, de resto, este que domina; efectivamente, o mar da Côte d'Azur é uma enorme menstruação dando conta do bom funcionamento da engrenagem da mulher, o elemento do casal mais associado à reprodução; o sangue de que é feito este mar não é, todavia, vermelho, mas azul, como se todas as costas do planeta fossem habitadas por uma primogénita dos Grimaldi, de dezoito anos, a caminho do altar.

As personagens femininas urinam de pé nos contos de Quim Monzó. Não nos referimos ao acto mictório em si, bem entendido. Desde a rapariga que ocupa estrategicamente a casa de banho do comboio para impedir o *flirt* do homem e da mulher que vão no mesmo vagão¹⁴², até àquela que deixa uma carta ao ex-namorado

¹³⁹ MONZÓ, Quim, "La creación", *Uf, dijo él*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 49

¹⁴⁰ Referimo-nos ao filme "Mujeres al borde de un ataque de nervios", de 1988.

¹⁴¹ Referimo-nos a Francis Cabrel e ao seu álbum "Samedi soir sur la terre", de 1994.

¹⁴² MONZÓ, Quim, "La dama salmón", *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, in *Ochenta y seis cuentos*, pp. 84-94.

dando-lhe conta da forma como o actual ejacula¹⁴³, as mulheres são, no geral, seres fortes. Afirma-o também Jordi Galves, pelo menos no que se refere a *Gasolina* e a *La magnitud de la tragedia*:

No hay más que ver el tratamiento de los personajes femeninos en estas dos novelas, siempre calculadores, interesados en el sexo como negocio, como promoción. Los hombres, en cambio, secuestrados por un cúmulo de sugerencias masculinas – pulsión sexual, ahogo sentimental, melancolía –, caen primero en la exaltación desbordada para abandonarse más tarde a la acedia más callada, en lo insignificante.¹⁴⁴

3. Se Quim Monzó, por esta via, ou pelo menos pela via da não-discriminação, faz sobressair o pólo feminino nos cenários de pequena e grande escala que cotejam o universo do poder, Gonçalo M. Tavares mantém-nos nos limites de uma dicotomia bem demarcada, anterior a essa visão, pese o facto de pertencer a uma geração mais jovem. Os cenários de guerra da sua tetralogia são, também eles, irrigados, ainda que não com a mesma proficiência dos anjos monzonianos, pela urina humana. E esta urina é, a nosso ver, passível de uma classificação dicotómica no que se refere aos géneros, como veremos em breve.

Mas a obra tavariana nem sempre é clara em relação a esta questão, como o provam os seus contos¹⁴⁵, onde a alusão à micção e ao líquido daí resultante não passa de um *flash*, com a naturalidade de outros *flashes*, que se coaduna com a estranha sequência da narrativa. A urina é depressão num quarto de dois homossexuais no conto “Um coração de rosas”, riso símio sobre as calças molhadas em “O dedo”, ou duas sílabas onomatopaicas infantis, *chichi*, numa casa de banho nauseabunda de gente adulta onde homens brancos espancam um preto, em “Napoleão e o violino”. Em qualquer um dos casos, a mescla de situações estranhas e de pequenas acções quotidianas resulta num *non sense* passível de uma leitura para lá da aparência fragmentada e inusitada da matéria narrada.

Permitimo-nos a abertura de um parêntesis para indagar acerca do contributo de um destes contos – “Um coração de rosas”¹⁴⁶ – para o tratamento do tema a que neste ponto damos cumprimento. Num quarto com um coração de rosas artificiais, estão dois

¹⁴³ MONZÓ, Quim, “La Carta”, *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, in *Ochenta e seis cuentos*, pp. 119-122.

¹⁴⁴ GALVES, Jordi, “Monzó, novelista”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19/10/2005.

¹⁴⁵ TAVARES, Gonçalo M., *água, cão, cavalo, cabeça*, 2ª ed., Editorial Caminho, 2006.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 21-23.

homens. Os dois estão nus numa cama. Antes, um deles tinha urinado para uma garrafa que despejara sobre as flores. Um deles (provavelmente o mesmo) chora e o outro levanta-se ameaçando-o de que se vai embora e de que gritará o seu nome na rua para o envergonhar. O narrador corta a narrativa para nos contar um episódio que se passa no banco, quando um arrumador de carros com dificuldades de dicção procura o dono de um carro mal estacionado. Explica-nos também que a sua mulher dá banho à filha mais nova, estando a mais velha a beber a água do banho da irmã. Conta ainda a história de um cão que fica louco por causa de uma pistola, que só fazia barulho, apontada à sua cabeça. Volta depois ao quarto dos dois homens para nos repetir que as rosas são artificiais (artificiais, como estar vivo) e nos dizer que cheira a mijo na casa inteira.

Não tendo à primeira vista nada em comum, estas quatro histórias, dentro da mesma história, constituem pequenas tentativas de ilustração da ideia de que estamos fechados, e, nessa óptica, somos artificiais. O homem que urina para uma garrafa está circunscrito ao seu espaço, está parado naquele local; a banheira na qual dão banho à criança mais nova está encaixada numa maior, tal como o copo da irmã encaixa num outro; no banco, as pessoas estão fechadas nos negócios que consideram certos; o ruído da pistola que enlouqueceu o cão está fechado na sua cabeça. Este encerramento do ser vivo nele próprio – tão próximo do encaixe das bonecas russas – compromete a libertação das toxinas. Há, no entanto, urina e água do banho, mas as substâncias nelas contidas são devolvidas ao espaço humano: o cheiro da primeira mantém-se no quarto e a segunda é ingerida pela criança mais velha.

4. Voltemos à questão da micção no contexto das dicotomias de Gonçalo M. Tavares. Debrucemo-nos sobre a urina masculina e observemos Klaus Klump enquanto urina:

Os homens cortavam mato. Um homem culto falava de pintores. Klaus urinava e estava alegre por ver a urina amarela e forte a sair. Um homem pode urinar de pé e pensar que está a urinar sobre a cabeça dos tanques.¹⁴⁷

Não há flores quentes, pensou Klaus, a não ser que mijes em cima. Klaus sorriu. Tinha desapertado as calças: estava a urinar para cima das flores que não reconhecia porque na noite individual as flores só são coisas mais altas do que o chão. Mas não eram flores, não poderiam ser flores, não existem flores. E se existem agora são flores quentes, pelo menos por um minuto, quentes com a urina de Klaus. Estupidamente pensou numa

¹⁴⁷ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, 3ª ed., Editorial Caminho, 2003, p. 47.

competição: os guerrilheiros, ao lado uns dos outros, a urinarem por cima das flores. O homem com a urina mais quente teria direito a escolher a mulher.¹⁴⁸

Em cada um destes momentos, a micção surge associada ao poder de projecção do líquido saído do corpo sobre um objecto exterior tornado inferior pela sujeição ao jacto. O líquido quente a cair sobre as flores faz a personagem pensar na possibilidade de uma batalha de urina. Não se trata do infantil jogo de medição destas parábolas líquidas, mas dum jogo de gente adulta lutando pela temperatura máxima, pelo fogo, verdadeira arma desde que o homem é homem.

A urina, aqui, não é o líquido oponente que luta contra o fogo com o intuito de o extinguir, antes se irmana com ele, exibindo os mesmos atributos visuais: é viva, ágil e tem o colorido do calor ardente. Podemos sexualizar esta urina como se pode sexualizar o fogo. Gaston Bachelard desmonta e denuncia a explicação racionalista que sustenta a ideia de que os primeiros homens produziram o fogo esfregando dois pedaços de madeira depois de terem verificado se gerarem incêndios em florestas, quando os ramos friccionavam uns nos outros. Diz o autor que tal fenómeno se apresentaria à observação ingénua do homem primitivo, não como o resultado de uma “fricção”, fenómeno lento e progressivo, mas como o resultado de um “choque”. A ideia de “fricção” só poderia ter sido sugerida no âmbito de práticas íntimas e não pela observação de um fenómeno natural:

Em primeiro lugar, temos de reconhecer que a fricção é uma experiência muito sexualizada. (...) Em segundo lugar, se quisermos sistematizar as indicações de uma psicanálise especial das impressões calorígenas, ficaremos convencidos de que a tentativa objectiva de produzir o fogo através da fricção é sugerida por experiências absolutamente íntimas. Seja como for, é neste campo que o circuito se revela mais curto entre o fenómeno do fogo e a sua reprodução. O amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objectiva do fogo.¹⁴⁹

Bachelard explica ainda que o trabalho rítmico em torno da fricção proporcionou ao homem primitivo mais gozo do que sofrimento e que foi nesse contexto de harmonia que descobriu a consciência de si próprio.

Não é só nos atributos visuais que se exibem no espectáculo do jorro da urina que esta se fraterniza com o fogo. Ela fraterniza-se com ele quando este assume uma forma líquida. A água-forte, a aguardente, o álcool e o ponche são líquidos que queimam e que inflamam. A virtude de purificar pelo fogo líquido também a tem a urina

¹⁴⁸ Ibidem, p. 89.

¹⁴⁹ BACHELARD, Gaston, *A Psicanálise do fogo*, Litoral Edições, Lisboa, 1989, pp. 29-30.

desinfetante. O fogo é ainda portador de forças capazes de engendrar algo; assim o é a urina que aduba. É nesta possibilidade fecundadora, tanto do fogo como da urina, que reside também o seu sentido sexual.

Acabámos de ver o paralelismo possível entre fogo e urina, mas falta-nos explorar outros sentidos da sexualidade presentes nesta última. Gonçalo M. Tavares recupera, através do desejo de Klaus, a ideia sobejamente estudada pelos biólogos da necessidade animal do macho em demarcar com a urina o território, para afugentar os rivais e atrair a si a fêmea. Sabemos que a criança que urina sobre os brinquedos dos seus pares ostenta essa necessidade primitiva de dominação, e que a urina pode ser para ela um símbolo de força e até de agressão. Compreende-se que numa idade em que o aparelho sexual não está definido, este possa ser confundido com o aparelho urinário, como no-lo explicam os psicanalistas. O natural interesse da criança (situada entre a fase oral e a fase fálica de uma sexualidade definida por Freud) pelas fezes e pela urina, produtos do seu corpo, é compreensível. Seguindo as grandes linhas de pensamento do pai da psicanálise, entendemos facilmente que a criança veja no seu bolo fecal um presente para os adultos e que o deixe de o ver desta forma quando os pais o começam a catalogar como algo de repulsivo. Compreendemos que a sua retenção e expulsão é acompanhada de uma sensação de prazer como se o bolo alimentar fosse um pénis. A urina é assemelhada a essa matéria fecal, porque pode ser usada num mesmo mecanismo de força e prazer.

Ultrapassada, no entanto, a crença nas suas virtudes mágicas e reprodutivas que restará do erotismo urinário ou uretral no adulto? Segundo Andrés Flores Colombino¹⁵⁰, a observação do parceiro amoroso a urinar pode provocar uma certa excitação sexual, considerada normal, dado tratar-se de um acto íntimo e privado; no entanto, a obrigatoriedade de uma qualquer ligação à urina para se atingir o orgasmo entra já no domínio da parafilia. A urofilia, também denominada ondinismo, é um transtorno sexual que se manifesta, segundo este especialista, em diferentes graus que vão desde a masturbação, cheirando um lenço com urina, até à ingestão da urina do companheiro, passando pela excitação mediante a escuta do jorro da urina.

Não reconhecemos neste jogo de Klaus em torno da sua própria urina os rasgos de uma parafilia, é certo, mas vislumbramos nele a ânsia dos nossos antecessores

¹⁵⁰ COLOMBINO, André Flores, “Parafilias”, in *Revista Argentina de Sexualidade Humana*, nº 1, 1999, 7-35. Disponível em: <http://sasharg.com.ar/descargas/Parafilias.pdf>

primatas em mostrarem o seu poder. Uma breve chamada de atenção para o título da obra deixa-nos, desde logo, inteirados do significado deste protagonista: se Gonçalo M. Tavares tem necessidade de antepor o grupo nominal “Um homem” a um nome próprio e a um apelido, é, na nossa perspectiva, para mostrar o animal racional que se opõe ao animal irracional. E, de facto, o escritor mostra-nos a espécie humana naquilo que é o homem na luta pela sobrevivência, como se recuasse à encruzilhada onde o tradicional macaco se aparta do seu parente de polegar oponível, para retrair uma história da hominização com o disfarce dos cenários da época moderna.

Sigamos esta criatura que, aos poucos, foi assumindo a posição erecta e aumentando o volume craniano. A temperatura da urina torna-se indicadora da febre de Klaus Klump, e é esta febre que, como um ponche de Hoffmann¹⁵¹, o leva a dissertar sobre o individual e o colectivo, o controlo de si e o descontrolo. No âmbito destas conjecturas, abordam-se ainda as acções de cuspir e de vomitar, actos extremamente elucidativos do que pode ser o desprezo pelo mundo e a náusea de viver, em qualquer um dos casos, a confusão entre o interior e o exterior. É como resposta a estas duas situações que o homem busca o poder.

Em *A Moral do Vento*, Pedro Eiras propõe uma leitura deste primeiro livro à luz da matriz “quem se suja *versus* quem se limpa” nos moldes daquilo a que chama de “narratologia da higiene e do compromisso”. E explica:

(...) O certo é que só se pode estar de um dos lados: vencedores e resistentes devem assumir as suas posições; como em Sartre e Camus, só se salva, mesmo que morra, quem decide de que lado está (há existencialismo em *Um Homem: Klaus Klump*, há *A Peste*, há *As Mãos Sujas*). E em *Europa* de Lars von Trier, mas com um cinismo protonazi, lembra-se a partir do Apocalipse que só os mornos são condenados, não aqueles que optam. Klaus inicial é morno; depois quente enquanto resistente, por fim frio enquanto burguês, condenando a prostituta.¹⁵²

O Klaus do tempo da prisão é um homem que convive com a baba e o cuspo, num ambiente que cheira a urina, a excrementos e a fezes. Sujou-se porque tomou uma decisão, optou, assumiu um compromisso: o da resistência. Mas ainda que sujo, o poder está do seu lado porque não deixa de exercitar dois dos órgãos mais importantes: a

¹⁵¹ Referimo-nos ao “complexo de Hoffmann” assente na ideia de que o álcool é capaz de produzir o devaneio poético. Diz Gaston Bachelard: “para o poeta, o enxofre e o fósforo alimentam o prisma das chamas (...). (...) Não há dúvida de que essa época parece estar ultrapassada. O ponche e os grogues escaldantes desvalorizaram-se. O antialcoolismo, com toda a crítica de frases feitas que lhe é aplicada tornou tais experiências impossíveis. Mas nem por isso se nos afigura menos certo que uma grande parte da literatura fantasmagórica tem a sua origem na poética excitação do álcool”. Cf. op. cit., p. 97.

¹⁵² EIRAS, Pedro, *A Moral do Vento, Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Editorial Caminho, Lisboa, 2006, p. 99.

cabeça e o pénis. É ao ver este órgão intumescido, fruto da bexiga cheia, que o prisioneiro anseia por urinar para cima de uma árvore. Voltamos à posição vertical, ao gesto de descarga do humano sobre o que lhe é inferior, ao seu afã de domínio da natureza, inexistente em nenhum animal irracional.

5. A urina feminina é diferente. Talvez assim seja porque o modo de micção também é distinto, e esta é uma das maiores descobertas da criança na etapa de que acima falámos. Nos dois casos a que se alude nesta obra, a urina feminina é a incontinência: provocada pelo medo, num caso, e pelo riso excessivo, noutro:

Os tanques entravam na cidade, as notícias aceleravam no papel. (...) Johana urina-se pelas calças. Urinei-me, diz ela. Desculpa.¹⁵³

A mulher de mamas grossas urina-se de tanto rir, os outros vêem e riem mais. A mulher não consegue parar de rir e a urina torna-se visível na saia e nos pés.¹⁵⁴

Ao contrário da urina do homem, a da mulher não tem força. Ela é vexame trazido pela roupa molhada. Em *A Máquina de Joseph Walser*, a fraqueza feminina é enunciada quando das mulheres se diz que “balançam entre olhares de prostituta e frases de gramática rebuscada ou preocupações pela instabilidade da situação política”¹⁵⁵, numa atitude humilhada perante os homens que acompanham enquanto bebem cerveja. Tratam-se de mulheres que riem, “de bexiga cheia e seios inchados”¹⁵⁶. A urina retida parece estar mais próxima da excitação sexual do que da dor, ao contrário do que se verifica em *Jerusalém*, como veremos a seguir, no entanto, esta disponibilidade da mulher para o prazer sexual não deixa de significar uma atitude de submissão face ao sexo oposto. É, pois, no terceiro romance da tetralogia que a micção feminina é posta em paralelo com a masculina, quando o autor nos apresenta uma mulher com o desejo de urinar de pé, como um homem, contra a parede de uma igreja:

Mylia estava com a bexiga cheia, e ali, em redor da igreja, não se via ninguém. O que ela pensou foi isto: um homem orgulhoso e com pouco respeito pelo mundo que existe à volta, se estivesse com a bexiga cheia, encostar-se-ia à parede, pegaria no pénis e começaria a urinar. E a vontade de Mylia naquele tempo era fazer isso mesmo: urinar para a parede da igreja.

¹⁵³ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 11.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 60.

¹⁵⁵ TAVARES, Gonçalo M., *A Máquina de Joseph Walser*, 3ª ed., Editorial Caminho, 2003, p. 117.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 116.

Não era tanto o desejo de deixar a sua marca como cães, num sítio onde não a tinham deixado entrar; não se tratava ainda de qualquer instinto de provocação ou de repulsa face aos horários de atendimento (...). Mylia ia fazer quarenta anos, já não investia em acções somente para provocar (...).

A vontade de urinar junto à parede da igreja não passava pois por qualquer exibicionismo. Era a imagem vertical, humana no seu sentido mais biológico, de um homem em pé, segurando no pénis e urinando contra a parede da igreja às cinco da manhã, era essa imagem que Mylia perseguia e de certa maneira, naquele momento, invejava. Nunca até ali se arrependera de ser mulher (...), mas naquele momento, de uma maneira estranha e desnecessária – pouco racional mesmo – sentia nojo em não ser homem. Como se tivesse falhado desde o início.¹⁵⁷

A personagem abandona o seu propósito, quando se dá conta de que a posição vertical ligeiramente curvada a que seria obrigada não a pouparia do ridículo e que correria o risco de voltar a ser rotulada de louca:

Qualquer das opções a obrigava a curvar-se ligeiramente, e era o ‘ligeiramente’ que a irritava. Um ser vivo ou se dobrava por completo, atirando-se para o chão, se necessário, assumindo a cobardia, ou mantinha-se direito, sem uma única hesitação. E ela não poderia fazer isso. Em qualquer das alternativas fortes do corpo ela sujaria as calças.¹⁵⁸

É nestes dois pontos que encontramos dois dos grandes binómios da obra de Gonçalo M. Tavares: a oposição entre o vertical e o horizontal, e a oposição entre a lucidez e a loucura. Teremos de esperar pela quarta obra da tetralogia para nela ver expostos os restantes binómios de que é feito o universo gonçaliano: o ataque e a defesa; a saúde e a doença; a beleza e a fealdade; a força e a fraqueza, em suma¹⁵⁹.

Caso Mylia optasse por urinar como um homem, nunca o faria de maneira igual e o fracasso, por adoptar a posição forçada de quem não domina o próprio corpo, resultaria numa humilhação ainda maior do que a de ter de baixar-se por completo, com as nádegas voltadas ao solo, num jardim escondido a dezenas de metros da igreja.

Parece-nos, pois, inequívoco poder falar-se de uma urina feminina e de uma urina masculina em Gonçalo M. Tavares, estando a primeira desprovida de força e a segunda dotada de poder.

¹⁵⁷ TAVARES, Gonçalo M., *Jerusalém*, p. 13.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 14

¹⁵⁹ Num ensaio sobre arquitectura, natureza e amor, Gonçalo M. Tavares diz o seguinte: “ ‘Não te curves senão para amar’, aconselhava o poeta René Char. O que poderá fazer então o Arquitecto? De um modo muito simples: medir o espaço, tirar o medo ao espaço de modo que o resultante seja um edifício sobre o qual homens e mulheres digam, entre si, bem alto: lá dentro curvo-me apenas por amor. Se tal acontecer eis que o arquitecto não fez apenas arquitectura, fez/construiu um fragmento do discurso amoroso”. Cf. “Arquitectura, Natureza e Amor”, in *Opúsculo 14, Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 10.

6. Além dos binómios poder/impotência e masculino/feminino, a urina na obra destes autores poder-se-ia traduzir num outro: o da transgressão/submissão. Vimos, da análise da urina tavariana, que o primeiro grupo de oposições apresenta forte relação entre si, ao ponto de os podermos agrupar em novos binómios (poder/masculino; impotência/feminino). Vimos também que, em Quim Monzó, essa divisão não existe, rasgo feminista interessante que faz do autor um protótipo do homem do seu tempo. Com este novo binómio, o masculino e o poder continuam a estar associados, lado a lado com a transgressão, em Gonçalo M. Tavares, não sendo nítida essa associação em Quim Monzó. E mesmo se as personagens femininas urinam, ou tentam fazê-lo, fora das normas, isto é, urinando-se ou pretendendo imitar os homens, tal não deixa de reflectir a sua impotência. A Mylia de *Jerusalém* que quer urinar de pé, virada para a parede da igreja, não o faz pelo simples prazer de transgredir mas por uma outra necessidade que lhe vem de dentro. Ora, a transgressão implica o olhar do outro, a ruptura das regras impostas, mas não é disso que se trata aqui:

Não era tanto o desejo de deixar a sua marca como os cães, num sítio onde não a tinham deixado entrar; não se tratava de qualquer instinto de provocação ou de repulsa face aos horários de atendimento que naquele dia, por azar, não haviam coincidido com os seus desejos e necessidades, nada disso: Mylia ia fazer quarenta anos, já não investia em acções somente para provocar.¹⁶⁰

Esta Mylia que parece estar a transgredir e que diz agir para si, como se vivesse em frente ao espelho, é na verdade uma Mylia que se contradiz, que tem medo de se expor ao ridículo, e, neste sentido é uma Mylia submissa: submissa ao olhar de um grande irmão ausente, submissa à sua anatomia, submissa, em suma, à sua condição de enferma.

Em Quim Monzó, todos os conceitos envolvendo estes binómios tendem a mesclar-se no cocktail de uma realidade moderna, polifacetada, como o exige a multicolor cultura da pós-modernidade. O homem que transgride porque urina no jardim, é um homem sem poder e submisso. Já os anjos que urinam sobre a terra são poderosos e bem-aventurados. Todos urinam copiosamente, mas uns podem fazê-lo e outros não.

Em “La monarquía”¹⁶¹, somos confrontados com as práticas sexuais da “chuva dourada” quando Monzó resolve explorar a longa elipse contida no tópico do “ser-se

¹⁶⁰ TAVARES, Gonçalo M., *Jerusalém*, p. 13.

¹⁶¹ MONZÓ, Quim, “La monarquía”, *El porqué de las cosas*, in *Ochenta y seis cuentos*, pp. 354-356.

feliz para sempre”. Trata-se de um outro exemplo de paródia, baseada naquilo a que Carme Gregori chama de “continuação de temática infiel”, como já tivemos ocasião de ver. Depois do *happy end*, o casal real não resiste à monotonia e à insatisfação que lhe traz a utópica felicidade eterna. Quando o príncipe, já rei, propõe à Cinderela práticas mais ousadas no leito conjugal, esta considera-as perversas e recusa-se a colaborar. A “chuva dourada”, a urina irrigando os corpos dos amantes, é vista pela Cinderela como uma transgressão, pelo que prefere aceitar estoicamente a traição do marido com as suas irmãs bastardas. Neste estoicismo reside a sua submissão. Monzó confronta-nos com mais uma situação de moral invertida. Se no conto tradicional a Cinderela foi recompensada pelos longos anos de tirania a que esteve sujeita enquanto gata borralheira junto da madrasta e das irmãs bastardas, aqui ela continua a ser desgraçada, e quem priva com o rei são as irmãs. O sapato de cristal, símbolo da virgindade, é substituído por outros carregados de uma forte conotação sexual: são pretos e vermelhos e de salto muito alto. Concluirá o leitor que a transgressão compensa, que o poder não está do lado dos comportamentos imaculados, que o lençol de uma felicidade de rendas eternas necessita de manchas para se depurar, num género de diálogo de bactéria *vis a vis* com a bactéria.

4.3. Um talho de carne humana: sinais do terror

1. Ao lado dos brinquedos de criança, os talhos gozam de reconhecida reputação entre a produção cinematográfica dentro do género do terror. A matéria sem vida, por ter a aparência da vida – no caso das bonecas – ou por ser a memória do que já foi vida – no caso da carne –, converte-se numa presença marcante que torna perturbadora a antítese do silêncio gritante.

Em “Vacaciones de Verano”¹⁶², da colectânea *El mejor de los mundos*, somos confrontados com a inércia dos serviços públicos num mês de férias, a fazer lembrar a célebre preguiça espanhola de que fala Mariano José Larra (1809-1837) num artigo

¹⁶² MONZÓ, Quim, “Vacaciones de Verano”, in *El mejor de los mundos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 31-42.

intitulado “Vuelva usted mañana”¹⁶³. Em breve corroboraremos a ideia de que as normas criadas pela civilização se revelam mais oponentes do que adjuvantes na grande batalha orgânica travada pelo homem.

A trama que Monzó nos apresenta é aparentemente simples. Uma mulher grávida carrega no seu ventre um filho morto. A retirada do feto do útero é feita dentro dos mesmos moldes de um parto natural. Concluído o parto, o médico estende ao pai da criança um saco plástico do *El Corte Inglés* com o filho morto. Cabe-lhe a ele levá-lo ao hospital clínico para que lhe seja feita uma autópsia. A aproximação da hora de encerramento dos serviços faz com que já não seja atendido nesse mesmo dia, sexta-feira, e tenha de levar o feto para casa, esperando até segunda-feira para que o atendam. Deverá guardar o saco em local fresco. Durante três noites, vela o frigorífico, última homenagem a um filho que ficou eternizado num oitavo mês de gestação. Na manhã de segunda, não perderá a oportunidade de lhe mostrar, a caminho do hospital, os locais da sua infância, revisitando os momentos que o fizeram feliz. (Conta o escritor¹⁶⁴ que a história se baseia numa situação verídica, notícia que publicou enquanto jornalista, e que viu repetir-se em vários casos. O recurso ao fait-divers acontece em outros relatos¹⁶⁵.)

Todos os trâmites relacionados com este nado morto estão eivados de uma trivialidade fria que chega a ser cortante, exceptuando-se, claro, os cuidados paternos que levam o protagonista a nunca abandonar o feto, atitude que vai da consciência à alienação. A personagem carrega o seu filho num saco de plástico, *ex-libris* das invenções humanas que tanto bem fizeram à vida prática do quotidiano, como mal ao meio-ambiente. Nunca um saco do *El Corte Inglés* assumiu com uma página de literatura uma relação tão comprometedora: se, por um lado, se compromete a ser o símbolo de uma *cultura basura*, com a qual se coaduna a falta de sensibilidade e de bom-senso das convenções dos serviços hospitalares, por outro, ele é portadora de uma energia positiva, a mesma de um saco a dançar ao vento em *American Beauty*¹⁶⁶, na

¹⁶³ Publicado em *El Pobrecito Hablador*, uma compilação de artigos de pendor jornalístico sobre os costumes da sociedade espanhola, datada de 1935.

¹⁶⁴ Em entrevista feita por Javier Rodríguez Marcos, publicada no jornal “el País”, em 27/04/2002.

¹⁶⁵ Destacamos o caso da notícia que esteve na base do conto *Ante el rey de Suecia* – “El increíble hombre menguante” – também pelo colorido das notícias que estão na sua vizinhança, na mesma página: um acordo entre a Nasa e a Coca-Cola, uma estatística sobre o número de freiras em Espanha, um brasileiro idoso que nunca urinou. Cf. GUILLAMON, Julià, Monzó, *Com triomfar a la vida*, pp. 246-247.

¹⁶⁶ Neste filme de Sam Mendes, realizado em 1999, a cena do saco de plástico a dançar ao vento é, provavelmente, das mais comoventes. A personagem, emocionada, consegue ver nesse movimento a electricidade do ar, a beleza da vida no inesperado e a razão para não ter medo, ao ponto de afirmar: “Às vezes há tanta beleza no mundo que mal consigo aguentar”.

medida em que descortinamos nele o gene do amor paternal. O paradoxo do saco de plástico reside no facto de um objecto insignificante e reproduzível aos milhões poder conter o insubstituível, o que é único; e daqui nasce a ironia: o insignificante demorará mais de trezentos anos a deteriorar-se, enquanto que o insubstituível tardará muito menos; a matéria orgânica entrará em putrefacção assim que ocorra a morte, e a memória da pessoa extinguir-se-á com a morte dos que a conheceram e amaram. Tenha o ser humano deixado de viver à oitava semana de gestação ou aos oitenta anos, nunca, em todo o caso, demorará trezentos anos a desaparecer.

Regressemos ao feto enquanto corpo. A carne morta equipara-se ao alimento sujeito a um período de validade, findo o qual começará a cheirar mal. A proximidade com os víveres é tão flagrante e perturbadora que o pai não resiste em colocar no lixo os enchidos e outros produtos que também se encontram no frigorífico. Nas ruas da cidade, mais tarde, há-de voltar a ver o local onde antigamente era o talho e onde ele ficava maravilhado a contemplar os crânios dos coelhos:

Parado ante la reja de la ventana, le parece escuchar aún el ruido repetitivo de la minerva. Y aquello era la pollería donde se embelesaba mirando los cráneos de los conejos y los flanes de sangre, y esa puerta con un cartel que pone que se alquila era la de la vaquería. A veces entraba a ver cómo ordeñaban las vacas; una vez, el hombre que ordeñaba desvió uno de los pezones de la vaca para rociarlo de leche caliente, y luego se reía.¹⁶⁷

Agora levava o seu filho num saco de plástico, sob um terrível sol de Agosto e a indiferença de todos. Em nenhum momento, porém, ao leitor é dado a conhecer a cor, o odor ou a forma do óbito depositado neste saco de plástico. No entanto, o calor de Agosto tem força suficiente para nos antecipar a descoberta das sensações trazidas pela putrefacção. Adivinhamo-lo nós e adivinha-o a personagem, caso contrário, não tomaria este pai a medida de abrir a janela do táxi sem ar condicionado ou de manter o recipiente com bicarbonato no frigorífico, para eliminar os odores.

Ao reduzir a morte de um ser humano à morte da carne, Quim Monzó animaliza subtilmente aqueles que fazem as convenções e mostra-nos os efeitos decorrentes de uma situação em que a morte se antecipa à vida. Ainda que este pai faça destes últimos três dias com o filho um longo ritual fúnebre, com brechas para a fantasia de o ter vivo a seu lado, o que efectivamente deseja é livrar-se da matéria que transporta no saco. Contudo, é a mãe a que mais necessidade tem de se ver livre do peso que leva nas suas

¹⁶⁷ MONZÓ, Quim, “Vacaciones de Verano”, in *El mejor de los mundos*, p. 40.

entranhas, que ela chama de “eso” e que os médicos esperam que adelgace. Homem e mulher estão encarcerados pelo corpo que eles mesmo conceberam. São os pais do aborto.

Estamos longe do agreste universo rural criado por José Luís Peixoto (1974), em *Nenhum Olhar*¹⁶⁸, mas o paralelo é possível se atentarmos no aborto que fazem à mulher do protagonista violada pelo gigante. O feto é comparado a um tumor ou a um bruxedo, e o momento em que as frias tenazes o extraem inicia uma minuciosa analogia entre o aborto e o desmancho do porco. Voltamos a estar na vizinhança do animal e da carne morta, tornada iguaria. A dignidade humana perde-se e a matéria física e repugnante liquidifica-se e esvai-se¹⁶⁹. A liquidificação da morte é, num como noutro autor, o passo que antecede o desaparecimento, o fim absoluto. Em *Nenhum Olhar*, não se pretende que o sangue coalhe. Em *Vacaciones de Verano*, não se pretende que o feto congele. Estranhamente, a mãe que espera que o seu filho adelgace para o parto, vê repetidamente crianças a comerem gelados derretendo sob o sol de Agosto, imagem ironicamente profícua no relato do que pode ser a triste aventura do “desfazer”. Igualmente sugestiva é a imagem da bolsa com um líquido amarelado a sair do pijama de um velho hospitalizado. Mais irónica, ainda, pelo anúncio ingénuo da tragédia que se avizinha, é a atenção que a mulher dá aos ruídos da higiene diária do marido: o enxaguar da boca, o cuspir da água e a abertura da torneira levando todas as impurezas pelo ralo do lavatório.

O aborto é, seguramente, a melhor metáfora do que pode ser a condição humana: é o adiantamento da morte face à vida, é o estar fechado sem nunca poder sair. Ora, a existência do homem é pautada por esses dois grandes factores. A consciência da morte iminente e a necessidade de contenção social distinguem-no do animal irracional e tornam-no presa de si próprio.

Próximo da aparente dimensão pueril de um dos relatos de Juan José Millás em que o autor partilha com o leitor o seu fascínio infantil pelos animais pendurados¹⁷⁰, o

¹⁶⁸ PEIXOTO, José Luís, 5ª ed., Temas e Debates, Lisboa, 2002.

¹⁶⁹ “Deixei de ver. Sei que a velha das mãos ásperas e dos dentes postiços tinha um avental de plástico; sei que me estenderam numa cama dura, como nas bancas das matanças; sei que esticaram um alguidar debaixo de mim para recolher o sangue, como o sangue fresco dos porcos, a ser mexido com uma colher de pau para não coalhar”. Cf. PEIXOTO, José Luís, op. cit., p. 28.

¹⁷⁰ “Mi madre pasó por varias épocas, como Picasso, solo que ella, en vez de pintar, iba de acá para allá. A media mañana se dirigía al mercado. A veces me dejaba acompañarla (...) y yo me detenía, como casi todos los niños, en las carnicerías, fascinado por los cuerpos de los animales abiertos en canal. Como no creía en la muerte, pensaba que aquellas vacas desolladas aún vivían, aunque no tenían el modo de expresarlo porque les habían arrancado los nervios. Hoy puedo decirlo con toda tranquilidad y con toda

conto de Monzó vai mais além no que tange a ironia. O trajecto até ao hospital é ocasião para o protagonista revisitar o seu passado como o condenado que revê a sua vida inteira desfilar-lhe ante os olhos, mas o morto não é ele, é o filho de quem em breve se despedirá. Que diferença haverá entre os crâneos dos coelhos em sangue e o pedaço de carne que o homem leva no saco? Diríamos que são mais as semelhanças do que as diferenças, que a matéria orgânica de um ser morto tem sempre as mesmas propriedades, provenha ela do humano ou do animal. Sabemos que é esta a crítica que o autor traceja à sociedade fria dos trâmites legais em desajuste com o respeito pela dignidade humana, mas como interpretar o deslumbramento da criança, tão alheia a ditos trâmites do mundo adulto, pela morte exposta antes de se converter em alimento? Sedução pela metamorfose, curiosidade pela dissecação ou mera atracção pelo macabro, qualquer uma destas hipóteses – ou todas elas em simultâneo – é válida para se compreender que o observador atento do talho, seja ele o próprio Millás, ainda menino, ou um alter-ego do autor, está também consciente da dimensão predadora do ser humano. Desde a descoberta da caça e da domesticação de animais, passos importantes da hominização, que se começou a compreender o funcionamento da cadeia alimentar e o lugar de vantagem do homem em relação às demais espécies. Nas figuras do predador e da presa, dois actores fundamentais da cadeia vital, está representado o binómio comer/ ser comido. Na figura da vítima, juntam-se o alimentício e o mórbido, como se restasse nessas crianças, espectadoras de vitrinas de carne, uma saudade do tempo em que sentiam prazer em morder e em que eram ameaçadas de ser comidas qualquer que fosse o papão.

Ao longo desta breve interpretação do conto, apontámos vários elementos indicadores do que pode ser estar-se preso no interior de si próprio. O feto morto dentro do corpo, o feto morto dentro do saco de plástico, o feto morto no táxi, o gelado a derreter, a água suja a sumir-se pelo ralo do lavatório, a carne pendurada no talho são elementos que de uma forma directa, nos três primeiros casos, e de uma forma mais simbólica, nos outros, exprimem a angústia do que é estar reprimido dentro dos contornos de um corpo perecível.

seguridad a aquellas personas que duden como dudaba yo: las vacas de las carnicerías están muertas, y ya no les hace daño que las corten en chuletas o las conviertan en carne picada. Los corderos también están muertos, y los conejos y los cerdos. A veces, hasta el propio carnicero está muerto. Digo esto porque el de la carnicería del mercado de mi barrio tenía los ojos saltones, como los de las vacas sin piel, y una palidez general que daba miedo.” Cf. MILLÁS, Juan José, “Un Misterio”, in *Los objetos nos llaman*, Seix Barral, Barcelona, 2008, p. 20.

Para além do que indagámos quanto à questão da montra do talho, convém ainda lançar uma última hipótese interpretativa que se prende com outra coordenada de que falámos no ponto anterior: a de se estar reprimido também dentro do seu ser social. Ora, neste sentido, não podemos deixar de ver na montra mais um símbolo da sociedade de consumo, um símbolo da exposição ao outro, do ver sem poder tocar, dos protestos que descarregam no seu vidro frágil a indignação face a uma sociedade castradora de regras absurdas... Qualquer que seja a nossa simpatia por cada uma destas perspectivas, é legítimo que reconheçamos na vitrina, neste conto, um local de destaque similar à do próprio saco de plástico.

2. Em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares, Mylia, a mulher que no ponto anterior vimos urinar junto à parede da igreja, não leva apenas urina dentro dela: leva a morte. A personagem tem a doença incurável depositada no ventre, está prisioneira dela ao ponto de uma e outra terem de conviver juntas até ao fim:

A doença veio: ficamos juntas uns anos, depois ela permanece e eu parto. Pois bem, havia que concentrar a energia que existe nos dias ou que existe num corpo e se dirige aos dias, concentrá-la – à energia – como um rolo de carne, estar pronta para agir.¹⁷¹

Mylia sentiu vontade de rir em frente ao bom homem. Zona má porque perigosa! Ela que vem com a doença que já está dentro e a vai matar num ano, dois, não mais. Ela que está com a morte fechada num sítio de onde já não sai; ela quer precisamente o perigo, aquilo que ainda a excite, que ainda revela nela energia suplementar.¹⁷²

Vemos, com a primeira passagem transcrita, a energia materializar-se em carne, símbolo da força, é certo, mas também do perecível, se a contrapusermos ao espírito. Significa isto que por mais que a personagem tente lutar contra a doença, nunca sairá vencedora da sua luta.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, a abertura do talho num horário mais alargado e o novo vigor do homem que corta a carne assinalam o fim da guerra e anunciam a prosperidade:

Retomam-se em poucos dias alguns hábitos. O talho abre mais cedo; um homem gordo corta a carne com uma brutalidade nova. Surgem, nos mercados, frutas que não eram vistas há vários anos, e o dinheiro começa a circular, quase parecendo que alguém o distribuiu depois de a guerra terminar.¹⁷³

¹⁷¹ TAVARES, Gonçalo M., *Jerusalém*, p. 8.

¹⁷² Ibidem, p. 10.

¹⁷³ TAVARES, Gonçalo M., *A Máquina de Joseph Walser*, p. 16.

A carne volta à sua dimensão de alimento, e nela encontra a vitalidade. Podemos vislumbrar nessa vitalidade a recordação dos tempos em que o homem se tornou sedentário, começou a criar gado e a abatê-lo, recordação que coloca a actividade de talhante entre as mais antigas do mundo civilizado. No entanto, o que tornará esta profissão fascinante é o que ela representa a um nível mais transcendente: a sobrevivência do acto da imolação, como se em cada matança se sacrificasse o mesmo animal. Nesta perspectiva, esta é seguramente a profissão que mais dá ao homem a sensação de eternidade. Estamos perante uma interpretação da imagem do talho que nos remete para uma margem distinta daquela que vimos em *Vacaciones de Verano*. A morte conserva-se no patamar do etéreo e transmite aos sentidos essa alegria. Os seus odores são fortes e atractivos, mas são as cores que lhes dão exuberância; se assim não fosse, provavelmente uma tela de Rembrandt não teria onde se inspirar para os seus encarnados tão diversos.

O talho de *A máquina de Joseph Walser* é a antítese do terror que enunciámos quando demos início ao tratamento deste ponto. Ele significa a esperança de uma estabilidade, através do paralelismo com o religioso. Referimo-nos a um *determinado* conforto espiritual, e se usamos o itálico é precisamente porque nos questionamos quanto à validade desta espiritualidade conseguida graças à imolação do outro e fundada no conforto material. Parece-nos ser esta a crítica fundamental do autor neste momento, como se ela fosse um eco das palavras de Jean-Paul Clébert, referindo-se a Jerusalém celeste: “Podemo-nos espantar pelo facto de uma cidade igualitária, onde o dinheiro não tem circulação, estarem assim expostas tantas riquezas.”¹⁷⁴

Com efeito, a presença do talho neste momento, começa por ser anunciadora de uma paz económica sem a qual não é possível a outra. Sabemos da importância que tiveram os talhantes já no Império Romano, ao ponto de se formarem verdadeiras corporações, e do privilégio que ganharam na época das invasões bárbaras ao servirem nos festins animais de grande porte inteiros. Sabemos da posição de relevo que foram ocupando no seio das sociedades ao longo dos séculos. Honoré de Balzac, no século XIX, destacou-os como o símbolo do progresso social e defendeu as virtudes de uma alimentação à base de carne:

¹⁷⁴ CLÉBERT, Jean-Paul, op. cit., p. 17.

Pour moi les progrès intellectuels étaient tout entiers dans les progrès sanitaires. Un boucher annonce dans un pays autant d'intelligence que de richesses. Qui travaille mange, et qui mange pense.¹⁷⁵

No homem gordo de Gonçalo M. Tavares que corta a carne com uma brutalidade nova está esse homem que trabalha e come. Talvez não pensará, mas alegra-se com a mudança e tira partido dela como um talhante irlandês que apresenta orgulhosamente à sociedade uma esposa com o rosto de Demi Moore¹⁷⁶. O escritor coloca-nos perante uma angustiante evidência: a de ver que esta prosperidade, que ironicamente abre o trilho à prosperidade moral ou espiritual, foi fundada na imolação de tanta gente. E a questão coloca-se: até que ponto, ao nos servirmos do sacrifício narrado pela Bíblia, não estamos a procurar uma justificação para os nossos actos mais bárbaros?

Nada de mais imaculado do que um mercado colorido de frutas e legumes numa manhã de sábado na *douce France* de Vichy, com o senhor do talho na ombreira da porta a aguçar a faca e a dizer bom dia aos passantes. Porém, que gritos esconderá esta tela viva? É quando estes se ouvem que a personagem que está quase a ir para a cama com o protagonista, Joseph Walser, volta a dar-se conta de que este não tem dedo e o manda parar: “Desculpe, senhor Walser – disse Claire. – É o seu dedo. Não consigo esquecer-me dele”¹⁷⁷. No meio da hipocrisia final, da crença de que tudo está bem, encontramos nesta personagem feminina a capacidade de *não esquecer*, como na mãe do conto “Desenho” que tem gravado em cada uma das facas da cozinha o nome dos mortos da família:

Vou explicar-te quase tudo: as facas da cozinha utilizadas pela mãe da casa têm o nome dos mortos da família escritos no cabo, mas os nomes e as respectivas letras não se vêem, são como os mortos da família: sentem-se. É no cabo da faca da cozinha – que agora se encontra envolvida na actividade comum, quase mesquinha, de cortar um fruto ao meio – é no cabo da faca que se encontra a memória da casa. É um cofre, essa faca, e se há nela jóias elas são visões daquilo que há anos ocorreu: os mortos são, na cabeça dos vivos, mais felizes do que realmente foram. (...) Não partas a lâmina nem o cabo: será o fim da família.¹⁷⁸

Com o dedo de Joseph Walser, que já não existe, volta-se a perder a esperança do toque com o transcendente, ainda que nos talhos, os homens robustos continuem a talhar a carne com o vigor de quem já só vê o futuro. Nas suas facas, já não há nomes de mortes inscritos.

¹⁷⁵ BALZAC, Honoré, *Médecin de campagne*, Paris, Libraire Éditeur, 1845, p. 51

¹⁷⁶ Referimo-nos a um filme de Ferry Hughes, de 1991: “The butcher’s wife”.

¹⁷⁷ TAVARES, Gonçalo M., *A Máquina de Joseph Walser*, p. 168

¹⁷⁸ TAVARES, Gonçalo M., “Desenho”, in *água, cão, cavalo, cabeça*, p. 65.

Apêndice

Kayser fala-nos do grotesco como uma estrutura que encontra a sua natureza na expressão de “mundo alheado”. Este mundo é o nosso, o que nos é familiar, mas que se vê repentinamente alterado. O homem sem nome de Quim Monzó, que não reconhece nem a casa nem a mulher e que busca desesperadamente onde urinar, como um Vincent Gallo saído da prisão na pele de Billy Brown¹⁷⁹, é, na nossa perspectiva, a personagem mais grotesca que apresentámos neste capítulo, não só porque entre ele e o mundo não existe possibilidade de concordância, mas porque foi apanhado a não saber lidar com essa impossibilidade, com esse absurdo, dando a primazia da sua atenção ao poder “jorrante” da sua urina. As personagens tavianas que urinam também de maneira não convencional não são tão grotescas, porque nelas não há angústia face ao desconcerto do mundo ou se a há, problematizam-na mentalmente. O leitor, como o leitor de Kafka, é arrastado para a situação absurda, mas enquanto que pode dar um sentido à guerra de Gonçalo M. Tavares e à tragédia que se passa no interior de um cavalo de Tróia, ou de um saco do *El Corte Inglés*, em relação ao que se passa em “Casa con jardín” não o pode fazer, e nisto torna-se cúmplice da aflição do protagonista ao mesmo tempo que da condenação do olhar do vizinho. Um leitor nestes moldes será, também ele, grotesco?

¹⁷⁹ Referimo-nos ao filme *Buffalo '66*, realizado pelo próprio actor em 1998.

5. Uma orgânica a descoberto: vozes do visceral

5.1. O sémen como expressão de uma magnífica tragédia.

1. De todas as substâncias exaladas pelo organismo humano, o sémen é, provavelmente, a que maior protagonismo tem nas obras dos autores em apreço. Espaldada por um léxico erótico-obseno retirado da linguagem vulgar, a ejaculação masculina tem muitas vezes assento nos cenários, ora domésticos, ora boémios dos contos de Quim Monzó, com o leito conjugal ao centro, no primeiro caso, e a relação de ocasião ou extra-conjugal, no outro. Desde a mulher que repete até à obsessão “me gusta tu polla”¹⁸⁰ ao homem que, sem ter coragem de pedir à esposa para fazer amor, se masturba¹⁸¹, os protagonistas das narrativas de *El porqué de las cosas* estão impregnados dessa matéria. Na tetralogia de Gonçalo M. Tavares, a sua aparição faz-se em cenários mais perturbadores marcados pelas violações, pelos desafogos masculinos em prisões malcheirosas e pela exposição provocadora ao olhar do outro. É, porém, em redor de uma das obras mais emblemáticas de Quim Monzó, *La magnitud de la tragedia*¹⁸², que daremos cumprimento a este ponto.

2. Ramón María, um trompetista no teatro da cidade, tem uma erecção permanente depois de um começo de encontro fracassado com uma colega. Se nas primeiras horas a situação parece envaidecê-lo, nas seguintes, começa a preocupá-lo. Depois de tudo tentar para o afrouxamento do seu órgão sexual¹⁸³, vê no paralelo com

¹⁸⁰ MONZÓ, Quim, “Los celos”, *El porqué de las cosas*, in *Ochenta y seis cuentos*, pp. 299-300.

¹⁸¹ MONZÓ, Quim, “Vida matrimonial”, *El porqué de las cosas*, in *Ochenta y seis cuentos*, pp. 272-273.

¹⁸² MONZÓ, Quim, *La magnitud de la tragedia*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.

¹⁸³ Pela riqueza descritiva e pela sugestão de imagens interessantes ao nosso estudo, transcrevemos aqui a longa tirada na qual o narrador nos dá conta do que o protagonista chama à sua mente para perder o desejo sexual. É no universo da morte escandalosa, da doença imunda e do sexo repugnante que ele busca as imagens, a seu ver, passíveis de o enojar. “Si no hubiese estado convencido de que nada le serviría, habría hecho como los militares, que ponen bromuro en la comida de los reclutas para aplacarles la libido. Tenía que imaginar cosas que le repugnasen: era probable que eso le hiciese más efecto. Tal vez tuviera que pensar en la muerte. Pero ¿qué muerte? ¿La máscara cubierta por un velo negro y con una guadaña en la mano? El no veía la muerte como una imagen concreta: era más bien una cosa gaseosa, fría, blanca. ¿Quizá la muerte vista por la televisión: una guerra lejana, con cadáveres mutilados, heridas con moscas, ojos abiertos, de calavera todavía cubierta por la piel? ¿Y la tristeza? ¿Podía la tristeza deprimirlo físicamente? ¿Y la miseria? (...) Piensa en el cáncer, en chancros de sífilis, en un eccema especialmente repugnante, en líquidos amarillentos, fétidos, en excrementos de enfermo, en excrementos con sangre, en ácido cayendo sobre la lengua de un recién nacido; en una operación de ojo: el bisturí, las pinzas levantando la córnea gelatinosa y, de golpe, por error, un movimiento súbito del médico que hace que las pinzas se claven blandamente en el ojo y brote un líquido sanguinolento e transparente. Pensó en un cadáver sentado en una butaca. En el cadáver de su padre, putrefacto, bajo tierra. Pensó en los intestinos secos, devorados por gusanos, invadidos por arañas y babosas. (¡Pero no hay arañas ni babosas bajo tierra!) Se imaginó cogiendo una babosa con los dedos, el tacto asqueroso, y llevándosela a la boca; el contacto con la lengua: los dientes que se hincan y, con sólo morderla, parten la babosa en dos; la babosa se deshace en un jugo que le resbala por la garganta. Pensó en el cuerpo de María Eugenia (una mujer que

os símios uma espécie de explicação para o inusitado fenómeno: era, afinal, algo normal. Durante séculos o homem mais não tinha feito do que forçar o *baixar da bandeira*, primeiro pelo uso dos *slips*, depois pela educação e pelos mil artifícios de controlo da mente¹⁸⁴. Não convencido, todavia, da veracidade desta hipótese, Ramón María decide ir a um consultório médico. É aqui que se dá conta de que padece de uma doença rara, o Síndrome de Sciamscia, que em sete semanas o levará à morte. A partir deste momento, esforça-se por aproveitar melhor a vida. Consegue uma boa quantia de dinheiro pedindo ao banco um empréstimo, com o pretexto de que vai remodelar a casa que, de resto, hipoteca. Nesta casa vive também a enteada, Ana Francisca, que se relaciona mal com ele e que, entretanto, planeia o seu assassinato¹⁸⁵. Quando finalmente é empurrado por ela do telhado, morre. Quanto aos sonhos da adolescente, de remodelar a casa com os milhões que descobrira dias antes na gaveta do padraço, estes depressa se desvanecem, quando ela se inteira de que é herdeira de uma dívida ao banco e de que tem a casa hipotecada.

A erecção permanente, presente do início ao final deste romance, desempenha, por via da hipérbole e do grotesco, um papel fundamental na pintura dos desejos e

llama brandy al coñac, ¡eso sí que era para deprimirse!) como en algo asqueroso. Esa verruga en el omoplato izquierdo. Los pechos que no tardarían en volverse flácidos, las nalgas en donde se insinuaba la celulitis, los muslos arrugados. Y, entre las piernas, ese tajo blando, brillante como un pez, pestilente, con líquidos más repugnante que la más repugnante de las excreciones, más que el pus, más que la orina de un enfermo. (...) ¡Y meter allí una parte de uno mismo! Qué repugnante, clavarse en aquel agujero infestado de bacterias, de insectos abisales, de gusanos (enfermos, que bajan hacia la vagina viniendo desde los intestinos y pierden medio cuerpo en el descenso; y cada medio cuerpo perdido da nacimiento a un nuevo asco) que se adhieren al glande sin que uno lo sepa, y lo muerden, y penetran la uretra.” Cf. *ibidem*, pp. 50-52.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 77-78.

¹⁸⁵ Utilizando um recurso recorrente, o de estender o discurso à custa da subordinação, Quim Monzó oferece-nos seis páginas de sumo interesse, que não podemos aqui transcrever na íntegra. Mostra-nos o momento em que a enteada do protagonista pesquisa na biblioteca formas eficazes de assassinar uma pessoa. A sucessão de orações completivas, o rigor descritivo (denunciando conhecimentos muito específicos em áreas como a Anatomia) com o entremeio de parêntesis abertos às indagações ingenuas da personagem, o exagero e o horror do leque de oportunidades que se oferecem aos seus intuitos fazem destas páginas, na nossa perspectiva, uma das mais monzonianas da sua obra. Limitamo-nos a transcrever alguns excertos: “Aprendió que los puntos ideales para dar puñaladas son el cuello, las muñecas, los interiores de los codos, las axilas, la parte interior de los muslos y los riñones. Que también se puede atacar la sangre con gases y venenos. (...) También aprendió que, en el hueco del cuello, la piel es muy delgada y puede desgarrarse con las uñas, como si fuese una bolsa de plástico. (...) Que con una aguja de tricotar podía atravesar un ojo y llegar al cerebro; que también podía clavarla por el canal de la oreja, o por la nariz, llegando al cerebro en ambos casos. (...) Aprendió la utilidad de un cable eléctrico conectado a la rejilla de desagüe de uno de esos urinarios que usan los hombres para mear de pie: la orina (que es un líquido salado y un perfecto conductor de la electricidad) hace contacto con el cable y la descarga mata al sujeto. (...) Aprendió que es bastante efectivo obligar al sujeto a vomitar y, cuando lo hace, taparle completamente la boca y la nariz. (...) Llegó incluso a aprender que los días cálidos de verano son los ideales para apuñalar a alguien, porque la sangre fluye ligera por las venas. Que, en cambio, los días fríos de invierno son propicios para estrangular, ahogar, y para algunos venenos: porque la sangre fluye espesa.” Cf. *ibidem*, pp. 189-194.

receios do ser humano. A fronteira entre o que se quer e o que se teme é muitas vezes difícil de delinear. Monzó mostra-nos como um e outro campo são o mesmo; o que há de distinto entre eles é apenas uma questão de direcção. Ora, erecção e afrouxamento simbolizam aqui os movimentos essenciais da vida: o ascendente e o descendente, isto é, o da emancipação e o da queda que Gonçalo M. Tavares explora exaustivamente.

A obra coloca-nos perante uma inquietante interrogação: atingido um determinado nível de ascensão, poder-nos-emos manter por tempo indeterminado nesse patamar? Vemos como as consequências desta possibilidade são desastrosas. A morte iminente mostra-nos que esse afã é adverso às regras da própria vida. Georges Bataille dá-nos a esse respeito uma resposta: “Recusamo-nos a ver que a vida é a armadilha oferecida ao equilíbrio, que a vida é inteiramente instabilidade e desequilíbrio e que neles se precipita.”¹⁸⁶

O desejo caminha a passos largos em direcção ao medo, assim como a vida em direcção à morte. O sémen, portador de possibilidades generativas, encontra-se com o sangue, anúncio do fim. É a esperança e a ameaça juntas. Já próximo do final, a personagem masturba-se e vê que com o sémen derrama sangue. Quim Monzó junta a estas duas substâncias uma terceira e amplia-a num rasgo surrealista. Trata-se do suor. É o suor da morte e, novo paradoxo, aquele que o arrefece e quase congela:

Desde que había empezado todo aquello, había creído tener miedo, pero el miedo que había tenido hasta entonces no era nada al lado del que sentía en aquel momento. Pensó en cortársela: un golpe seco, con un cuchillo de carnicero, con una hacha. Comenzó a sudar, a chorros. El sudor le caía por la frente (le anegaba las cejas y le resbalaba, por el pecho; le goteaba de los codos y las orejas. Inmediatamente el cuerpo se le enfrió: el sudor le helaba el cuerpo.¹⁸⁷

A súbita hiperidrose amplia-se nesta descrição lubrificada pelo fantástico, ao ponto de as sobrancelhas ficarem empapadas e de as orelhas e os cotovelos ficarem a pingar. É a reacção do corpo ao nervosismo, mas também a uma náusea de viver a vida num registo que não permite o relaxamento. A montanha-russa, que a personagem experimentara uns dias antes, não poderia constituir melhor imagem para a ilustração do que pode trazer esta euforia da velocidade, das alturas e das mudanças violentas de direcção, vectores nos quais Jordi Galves¹⁸⁸ reconhece estar a essência de um bom

¹⁸⁶ BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Moraes Editores, Rio de Janeiro, 1968, p. 53.

¹⁸⁷ MONZÓ, Quim, *La magnitud de la tragedia*, p. 220.

¹⁸⁸ GALVES, Jordi, “Monzó, novelista”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19/10/2005.

romance desde as novelas de cavalaria até aos romances dos nossos dias. O enigma atroz e o movimento angustioso constituem, segundo ele, os móveis das grandes histórias daqueles que serviram de influência ao autor – Flaubert, Kafka, Beckett, Calvino, Handke e Coover – e que em *La magnitud de la tragedia* se traduzem no ímpeto de uma febril erecção que obriga à urgência de uma relação em cada recanto de uma Barcelona pós-moderna, por um lado, e que força, por outro, o protagonista, qual cavaleiro errante, a buscar resposta para a sua pergunta ansiosa: como poderá aproveitar as sete semanas de vida que lhe restam? Transcrevemos o momento em que Ramón María recebe a má notícia que lhe dá o médico, para encontrar nela o motor de arranque do enigma atroz e do movimento angustioso de que fala Jordi Galves:

Siete semanas. Sentía un vacío pavoroso en el estómago, un vacío que más le parecía producto de la sorpresa que de la angustia o del miedo. Aún no se lo creía del todo. (...) Seguro que si volvía a empezar, si deshacía el camino como si todavía no hubiese ido a la consulta, las cosas serían diferentes. Haría eso: iría hasta la esquina, daría media vuelta y volvería a acercarse al edificio, volvería a coger el ascensor, volvería a apretar el botón del octavo piso, volvería a llamar a la puerta, volvería a preguntar por el doctor Puig-Amer, recogería los resultados de unos análisis sin importancia, el médico le diría que un día cualquiera la erección permanente desaparecería, todo volvería a ser como antes y él sería, otra vez, igual a todo el mundo. El médico haría un comentario sobre el partido de fútbol de sábado, o encendería un cigarrillo y le preguntaría si fumaba y, si decía que sí, se lo prohibiría riendo.¹⁸⁹

O recurso do autor a uma técnica usada no cinema, a lembrar *Smoking/ No Smoking* (1993), de Alain Resnais, ou *Lola rennt* (1998), de Tom Tykwer, torna-se cúmplice da tentativa desesperada da personagem em tomar as rédeas da narração da sua própria história, à boa maneira unamuniana. Ela tenta criar novas possibilidades de desenlace, desfechos distintos para um começo comum. Somos tentados a ver um Ramón María convertido em personagem de desenho animado, a apanhar o elevador, como uma Lola que corre pelas escadas a cada novo toque do despertador, razão suficiente, talvez, para nos colocarmos em acordo com as palavras de Ponç Puigdevall quando diz:

El lector riu, és clar, i riu molt, perquè Monzó sap triar i ordenar la matèria narrativa amb la gràcia d' uns bons dibuixos animats, com si els seus personatges protagonitzessin una sèrie de xocs mortals d' on en sortissin indemnes a cada ocasió.¹⁹⁰

¹⁸⁹ MONZÓ, Quim, *La magintud de la tragedia*, pp. 115-116.

¹⁹⁰ PUIGDEVALL, Ponç, “Una violència estranya”, in *El País*, Madrid, 10/11/2005.

A personagem vai, de facto, sobrevivendo à sua tragédia, a da sua sexualidade desmesurada, como se fosse possível clinicamente tal façanha. Decide, então, encarnar, cada dia, uma personagem distinta, para assim aproveitar o tempo que lhe resta. Estamos perante a sátira do herói, como o assume o próprio escritor¹⁹¹. À maneira de Superman que se despe em Clark Kent, Ramón María experimenta uma série de personalidades num género de esforço heteronímico para conseguir dar cumprimento à vida da forma mais intensiva possível. Mas os cenários de Monzó são bem mais reais do que os de Smallville (para não mencionar Krypton), ou os dos estúdios de Alain Resnais, ou ainda, os bonecos de Tom Tykwer, mencionados acima. Como repara Jordi Galves, “el drama no nace en el territorio de lo heróico sino en lo cotidiano.”¹⁹² É desta forma, de resto, que o escritor cativa o leitor atraindo-o para espaços com os quais está familiarizado para depois os converter numa irre realidade delirante, como o salientámos no capítulo 2 através das palavras de Ana María Moix.

A ironia de Quim Monzó nasce da sua capacidade em tornar verosímil uma situação inverosímil. Acreditamos nele quando nos revela que Joan Miró queria morrer a dizer “Mierda”¹⁹³, acreditamos nele quando nos diz que as noites de lua cheia são perfeitas para matar com arma de fogo e que as noites de lua de quarto minguante são ideais para afogar¹⁹⁴; facilmente deveríamos acreditar também nesta erecção permanente, vivida quase dentro dos moldes daquilo a que os seguidores de Freud chamam de Perversão. Um estudo levado a cabo por especialistas em psicanálise em torno do *ego-corpo* apresenta-nos o modo como o organismo se comporta na vivência desta patologia psíquica:

Na Perversão encontramos o corpo gozoso, mais livre dos efeitos imobilizantes do recalque e, por isto mesmo, mais capaz de expressar e atuar, fazer agir mais livremente seu desejo e suas necessidades. É o corpo que funciona continuamente aguilhoado por um auge de tensão sexual que procura incessantemente a descarga pulsional e, como seu fim, um gozo permanente e, por isto mesmo, continuamente buscado e repetido. Entenda-se aqui, como “gozo”, um máximo de prazer alcançado por meio de uma descarga de tensão sexual tão intensa que busca a experiência orgástica idealizada e repetida, fantasiada como algo inesgotável. Nestas condições, muitas vezes, prazer e desprazer já não mais se distinguem.¹⁹⁵

¹⁹¹ Entrevista publicada em o *El País*, Madrid, em 27/04/2002, por Javier Rodríguez Marcos.

¹⁹² GALVES, Jordi, “Monzó, novelista”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19/10/2005.

¹⁹³ MONZÓ, Quim, *La magnitud de la tragédia*, p. 124.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 194.

¹⁹⁵ MEILMAN, Léa, NEVES, Flávio José de Lima e BERNARDES, Wagner Siqueira. “Estados conturbados do corpo: dor, gozo e glória.”, in *Estudos de psicanálise*, nº 30, Belo Horizonte, Agosto 2007, p.77-82.

O curto parágrafo que aqui apresentamos poderia fazer parte do relatório médico traçando o quadro clínico de Ramón María. Com efeito, nele reencontramos as etapas pelas quais passou o nosso protagonista: a) a expressão de uma liberdade sem recalques (“Se sentía eufórico”¹⁹⁶); b) a busca repetida do gozo (desde “que se encontraba en la situación en que se encontraba, era como si todas las mujeres estuviesen a su disposición: solo tenía que estirar el brazo y servirse”¹⁹⁷; c) o encontro do desprazer no prazer (“Mientras se dejaba ir en el lavabo, se le congeló el espinazo: mezclada com el semen había aparecido sangre, mucha más sangre que semen”¹⁹⁸).

O prazer e o seu contrário estão tão próximos, em *La magnitud de la tragedia*, que se confundem, como se a partilha da mesma estreita zona do cérebro, o hipotálamo, o justificasse. Solidarizamo-nos com Jean-Didier Vincent, quando afirma que “o prazer não é nada sem o desprazer”.¹⁹⁹ De facto, a situação de prazer é tanto mais intensa quanto mais intensa for a de desprazer. A este propósito, o autor foca a clássica história do louco ao qual se pergunta a razão pela qual dá a si próprio marteladas na cabeça, e ele responde: “É tão bom quando o deixo da fazer!”, e concluiu o autor:

Os contrários coabitam na nossa vida sentimental, e um amante que suporta cada vez pior a felicidade repetida de que goza junto da amante deleitar-se-á com a infelicidade de romper.²⁰⁰

O prazer de Ramón María, sendo uma linha contínua, sem espaço para o seu correspondente antagónico, converte-se unicamente em desprazer. Daqui nascerá a dor para nos lembrar, usemos uma metáfora do autor citado, que “durante a festa se acumulan restos e papéis gordurosos”²⁰¹ e que não há gozo que dure para sempre.

2. Uma brevíssima apresentação, nesta ocasião, da classificação do corpo feita pelo estudo psicanalítico que acima citamos, pode revelar-se pertinente, se encontrarmos nela um paralelo com a estrutura deste estudo. Referem os autores que, num primeiro eixo, se pode falar de um *corpo somático* (uma realidade anatómica e fisiológica), de um *corpo pulsional* (uma realidade feita de sentidos, percepções e instintos) e de um *corpo fantasmático* (uma realidade psíquica). Num segundo eixo,

¹⁹⁶ MONZÓ, Quim, *La magnitud de la tragedia*, p. 35.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 204.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 220.

¹⁹⁹ VINCENT, Jean-Didier, op. cit., p. 197.

²⁰⁰ Ibidem, p. 199.

²⁰¹ Ibidem, p. 216.

classificam o corpo segundo um critério das patologias psíquicas, a saber, a Neurose, a Perversão e a Psicose. Voltamos a encontrar três classificações, completamente compatíveis com as primeiras apresentadas: o *corpo doloroso*, o *corpo gozoso* e o *corpo glorioso*.

O *corpo doloroso* resulta da acção de mecanismos de recalque e de repressão; é o corpo aprisionado e castrado que descrevemos no capítulo anterior. O *corpo gozoso* escapa já aos efeitos opressivos desse recalque, procurando sem pudores o prazer. Trata-se do corpo tal como o apresentamos neste capítulo. Por fim, o *corpo glorioso* é o corpo que busca transformar-se criando uma nova realidade, muitas vezes, sob uma influência cósmica ou divina. Sobre ele falaremos no capítulo 6 deste trabalho.

La magnitud de la tragedia apresenta-nos, sem dúvida, um homem doente em conflito com o seu desejo. Diz-nos Joan Josep Isern: “A la magnitud de la tragèdia, l’etern conflicte entre Eros i Thanatos amb l’afegitó que, en aquest cas, malaltia i mort apareixen directament relacionades amb el desig i el sexe”.²⁰² O conflito entre Eros e Tanatos, mito também explorado por Freud, é o conflito entre a pulsão para o amor e a pulsão para a morte. Eros representa a acção da libido, e Tanatos, a da agressividade. Se o primeiro apela à união com o outro, o segundo apela à separação. A sociedade trava essa pulsão libidinal que se vê, desta forma, obrigada a “rebentar” no interior do indivíduo. Em Ramón María, a pulsão sexual e a pulsão para a auto-destruição confundem-se. O indivíduo que não tem espaço para tanta pulsão dentro dele, que não quer ser uma só pessoa, mas muitas, este indivíduo é o homem elevado à enésima potência, que quer, pois, potencializar até ao infinito as suas possibilidades. Ora, um homem nestes moldes, que se criou a si próprio, é um homem preparado para a morte porque a sua vida já se consumou. Esta visão nietzschiana da morte coadunar-se-ia com a nossa interpretação do final da personagem, se esta encarasse sem terror a sua morte e se a dada altura não tivesse sentido necessidade de buscar, pela penitência, uma aproximação com o transcendente. Ramón María não está, pois, preparado para a morte: ele está condenado, tal como o simbólico gato que, no final, é atacado pelo cão.

3. A ejaculação feminina também ganha esta dimensão amplificada no conto “Historia de un amor”²⁰³, embora o carácter trágico não seja tão acentuado, dado o optimismo final da personagem. A concentração de uma vida em apenas sete páginas

²⁰² JOSEPH ISERN, Joan, “Magnífic novel·lista”, in *Avui*, Barcelona, 21/12/2005.

²⁰³ MONZÓ, Quim, “Historia de un amor”, *Uf, dijo él*, in *Ochenta y seis cuentos*, pp. 9-15.

resulta interessante na medida em que é a história de um coito interrompido a que se narra e não a da vida dos protagonistas propriamente dita. Uma relação sexual que deveria durar menos de uma hora, dura, afinal, o tempo de as personagens jovens do início envelhecerem. Sabemo-lo também graças à precisão da descrição dos elementos que caracterizam as diferentes épocas. As carícias preliminares ao acto sexual e a penetração apenas iniciada provocam a excitação feminina que se manifesta na expulsão de um fluxo que vai aumentando em proporções inverosímeis:

Ahora sí: me arrodillé ante ella y se las bajé [las bragas] con dedos lentísimos. El interior estaba húmedo, y el aroma del flujo era tan intenso que me llenaba la pituitaria.²⁰⁴

De forma tosca, retiraba el prepucio y, con el rabillo del ojo, observaba el Polifemo amenazador. El flujo ya había empapado las sábanas y ahora goteaba el suelo.²⁰⁵

A las primeras sacudidas, el flujo empezó a manar todavía más, tanto que nos empapaba los muslos y hacía que se nos pegasen las sábanas.²⁰⁶

Sali de entre sus piernas (el coño se cerró, hizo blup, soltó una nueva descarga de flujo) y corrí hacia el teléfono que no paraba de bramar.²⁰⁷

A ejaculação feminina, normalmente imperceptível à simples vista, traduz-se aqui numa verdadeira revolta das glândulas de Skene, como se Quim Monzó quisesse, uma vez mais, mostrar a capacidade da mulher em igualar-se ao homem. O odor deste fluxo, que empapa os lençóis e pinga sobre o chão até formar uma poça, expande-se por toda a casa e até pelas aldeias e pelos vales. Somos forçados a reconhecer nesta intimidade a céu aberto as marcas da expansão do feminino que subjuga o elemento forte atraindo-o pacientemente à sua esfera:

En cuestión de segundos, volvió a soltar flujo, que, añadido a lo que había soltado hasta entonces, se derramaba desde nuestras piernas y desde la cama, y se acumulaba en el suelo, donde formaba un charco poco profundo.²⁰⁸

Pero el olor a flujo era tan intenso que se esparcía por todos los pasillos, salas y habitaciones de la mansión y, según cómo soprase el viento, por los pueblos y los valles de la comarca.²⁰⁹

²⁰⁴ Ibidem, p. 11.

²⁰⁵ Ibidem, p. 12.

²⁰⁶ Idem, p. 12.

²⁰⁷ Idem, p. 12.

²⁰⁸ Ibidem, p. 14.

²⁰⁹ Idem, p. 14.

(...) infatigablemente subo ahora otra vez las escaleras, impregnada toda la casa de este olor que ya me parece casero, con la intención de acabar de una vez, de derramarme en ella y de dormirme finalmente, relajados y satisfechos.²¹⁰

A irónica misoginia de Monzó a que se refiere Alicia Giménez Barlett²¹¹, presente sobretudo nos contos de *El porqué de las cosas*, não aparece nesta história de amor que inaugura a obra *Ochenta y seis cuentos*. Vemos nela, uma mulher que não se deixa perturbar pelas interrupções vindas do mundo exterior (o cocheiro, o funcionário dos seguros, o telefone, as testemunhas de Jeová, a vendedora de produtos Avon, uma prima em segundo grau, dois soldados, etc.) e que espera o homem, masturbando-se. Há, todavia, na busca deste prazer solitário – será ele provisório ou alternativo? –, uma brecha que nos oferece um dado importante sobre esta “femme fontaine”: ela tem necessidade de esconder o que faz.

(...) subí nuevamente las escaleras. Arriba, ella retiró la mano en cuanto me vio llegar. Le besé los dedos, que ahora le olían a sexo.²¹²

Abro la puerta, el picaporte se me queda en la mano, lo tiro de un lado, aparto con el pie montones de carcomas muertas y pilas de cartas sin abrir. Ella está entre las sábanas, mirando el infinito por la ventana. Cuando oye que la madera del suelo cruje vuelve los ojos, sobresaltada. Me reconoce, retira la mano, sonríe.²¹³

Chegamos, assim, a uma evidência: a mulher que passa uma vida na cama satisfaz-se a si própria. Quim Monzó não iguala, afinal, a mulher ao homem: ele parece fazer com que ela o supere, colocando-a aqui num lugar de independência, não obstante a espera aparentemente estóica. Ao contrário do sêmen de Ramón María que desaparece por entre o sangue num esgoto de uma casa de banho pública, o fluxo da mulher invade, através do seu odor, toda a realidade em volta como uma brisa fecundadora, ao ponto de os prados não ficarem para sempre inexpressivamente boticellianos. Com efeito, eles são desafiados pela fúria apaixonada de um expressionismo à maneira de um Van Gogh. Ousaríamos ver nesta mutação do cenário as duas faces da mulher que ejacula sem cessar: no seu superestrato boticelliano veríamos a rapariga tímida que aparta o olhar e que retira a mão a cada chegada do companheiro; no substrato vangoghiano

²¹⁰ Ibidem, p. 15.

²¹¹ “Hay en su cinismo, en su irónica misoginia, un sabor amargo, desencantado, una falta de fe en el ser humano más resignada que trágica, más filosófica que desesperada.” Apud OLLÉ, Manel, op. cit., p. 3.

²¹² MONZÓ, Quim, *La magnitud de la tragedia*, p. 12.

²¹³ Ibidem, p. 15.

encontraríamos, cheirando a sexo, entretendo-se nos segredos da vulva, os frenéticos dedos.

5.2. O corpo abjecto em tempo de guerra

1. Em *Um Homem: Klaus Klump*, Gonçalo M. Tavares anuncia que os órgãos se tornam “coisas frágeis, que a pele e o uniforme devem esconder. A pele, o uniforme, a estratégia, a arma, o teu exercício: tudo elementos que tapam as vísceras.”²¹⁴ Por outro lado, afirma também que “quando se tem medo não se tem vergonha, ou a vergonha ocupa menos espaço que o medo enorme”²¹⁵ É neste contexto que o corpo que se esconde também se liberta. Esconde-se para não morrer (as vísceras estão protegidas) e liberta-se porque continua vivo (a sexualidade expande-se). O excerto que abaixo transcrevemos mostra este corpo expansivo:

Daí que a fornicção seja tão atractiva e assustadora: é a junção de dois mundos: do mundo do ruído e do mundo da palavra (...). Klaus recordava-se do esforço para decifrar os “barulhos verbais” das suas amantes. (...) No entanto, sempre tinha pensado que é mais fácil simular a parte humana de um som – a parte verbal – que a parte animal – esses tais barulhos disformes. No amor – havia percebido Klaus – ou mais propriamente, na fornicção, existia com evidência um som com dois rostos – um rosto animal e outro humano; e o único rosto verdadeiro era o animalesco.²¹⁶

O homem-animal a que se faz referência neste excerto é, pois, um homem com dois pólos. Do lado do primeiro, está o pensamento, do segundo, o cheiro; temos a actividade da mente, num campo, e a dos sentidos, noutro:

Klaus cheirou-se. Pensar era uma coisa que existia num sítio oposto ao sítio onde se sentem os cheiros. Klaus passou, a grande velocidade, do que estava a pensar para o seu próprio cheiro. O cheiro é uma coisa exterior, é o limite do corpo: se é um pensamento – pensou Klaus – então o cheiro é o pensamento limite do corpo, uma coisa que está quase tão fora de nós como um chapéu: o nosso cheiro. Enquanto os pensamentos estão protegidos por uma série de camadas grossas. O cheiro não.²¹⁷

²¹⁴ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 61.

²¹⁵ Ibidem, p. 14.

²¹⁶ Ibidem, p. 102.

²¹⁷ Ibidem, p. 92.

O cheiro é o que sobra de todas as exalações do corpo e anuncia às pessoas a sua identidade, isto é, está fora do corpo, como se o vestisse. Depois da morte de Xalak, Klaus faz, através deste exercício olfactivo, um reconhecimento do terreno, do seu terreno: o da geografia do seu corpo. Talvez o homem não esteja tão camuflado como crê, e o cheiro seja a evidência de que existe e pensa. O cheiro é o que permeia o corpo e a razão, ou ainda, o lado de dentro do indivíduo e o lado de fora. Pedro Eiras explica-nos de que modo o homem de Gonçalo M. Tavares vive “as suas duas camadas”:

Em Gonçalo M. Tavares, as velocidades e os tempos do corpo são ditos de modo muito simples: “existe a vida por fora, uma, e a vida por dentro, duas. E o único corpo humano vive, assim, duas vezes ao mesmo tempo”. Isto é, “um milímetro acima da pele” ‘versus’ “um milímetro abaixo da pele”. Assim, é ainda uma velha dicotomia ocidental, platónica, romântica. Poderíamos opor-lhe a ideia de que a pele não é uma fronteira mas um mapa de trocas, um diálogo e uma espessura; ou repensar a importância do conceito de aura, segunda pele do corpo que coloca no exterior a interioridade, deslocando perigosamente os termos da oposição. Mas o texto de Gonçalo M. Tavares deixa uma margem problemática de dois milímetros entre o fora e o dentro, ou entre a vida 1 e a vida 2. Na lógica do ‘versus’ há essa fatia de matéria não incorporável nem temporalizável. Dito assim, o contorno do corpo não tem lugar nem tempo.²¹⁸

2. O homem de Gonçalo M. Tavares é, muitas vezes, este homem que precisa de se camuflar, não fosse a importância atribuída a chapéus e sapatos reforçada amiúde. É esta indumentária que constitui o intermediário entre a sua nudez e o hostil mundo exterior. Sobre tal facto, diz-se o seguinte:

Os sapatos são muito importantes porque são eles que seguram os intestinos. A primeira vez que ouvi esta frase achei-a absurda, mas aos poucos comecei a compreendê-la. Se tiveres bons sapatos os teus intestinos funcionarão bem. É absurdo, mas os sapatos são indispensáveis para fugir e cagar. É isso. Ouviste bem. Os intestinos não são um órgão secundário quando o que queres é sobreviver.²¹⁹

Roçando o surrealismo, este excerto coloca em paralelo duas acções distintas e o instrumento necessário para a sua concretização. Por que serão os sapatos, marca do homem civilizado, tão indispensáveis a acções que os animais realizam descalços? Por que fala o autor em sapatos e não em chapéus, por exemplo? Verá ele nas acções de fugir e evacuar, actos sujos, um contraponto com os sapatos em contacto com o chão imundo? Parece-nos que o paralelo é válido. Os sapatos, na geografia do nosso corpo e anexos, são o que se encontra no mais baixo de nós mesmos; para olhá-los é preciso

²¹⁸ EIRAS, Pedro, op. cit., p. 82.

²¹⁹ TAVARES, Gonçalo M., p. 96.

olhar para baixo. Quem foge não escapa à mesma tentação de olhar para trás ou para baixo, à maneira de Orpheu olhando Eurídice. Quem “caga” não é menos Orpheu quando olha para o seu bolo fecal (e sobre esta questão socorrer-nos-iam as teorias freudianas já enunciadas). Quem realiza estas duas acções afasta-se da nobreza, em suma. Ora, é a proximidade dos sapatos com o chão que os tornam tão úteis na concretização destes dois actos considerados menos dignos e, por isso, a ocultar do olhar dos outros. Diz-nos Pedro Eiras:

Parece haver uma gradação de nobreza nas partes do corpo. (...) Quanto mais longe do chão ou mais interior no corpo, mais nobre. Por isso os “músculos da planta do pé” são um esconderijo extremo. O que justifica que o “eu” possa estar naturalmente no cérebro (...) é uma ordem social: órgãos nobres contra órgãos plebeus.²²⁰

Comungando desta mesma ideia, Georges Bataille, no seu artigo intitulado *O Dedo grande do Pé*, disserta sobre a animalidade do homem. É Alexandrian quem faz alusão às suas palavras, aquando de uma introdução a outra obra de Bataille, *O Ânus Solar*:

(...) denuncia a vergonha e o nojo que estão ligados aos pés, dos quais faz emblema de animalidade, apesar de serem eles que garantem a posição vertical. Descrevendo os costumes de pudor de certos povos antigos, e nos tempos modernos «a hilaridade que geralmente desperta, mal se pensa em dedos de pés», aí vê sinal de uma oposição entre o mundo do céu representado pela cabeça, e o mundo da lama em que os pés se metem: “A vida humana comporta realmente a raiva de ver que é um movimento de vaivém, desde a imundície ao ideal, e do ideal à imundície, raiva que é fácil incidir num órgão tão baixo como um pé”.²²¹

Por outro lado, a descrição que Gonçalo M. Tavares faz dos sapatos, em *Jerusalém*, acentua o carácter plebeu dos mesmos, de que acima se falava: como se não fosse suficiente o facto de o calçado estar relacionado com os pés, membros pertencentes à geografia inferior do corpo, ele é também feito de um material que o inferioriza:

Os pés distantes dos sapatos. Era evidente que os sapatos rasos, à homem, que Mylia usava, obedeciam ao movimento dos pés. Ossos e músculos têm vontade, o material de que são feitos os sapatos não. O material de que são feitos os sapatos é treinado para obedecer, sobre isso não tinha dúvidas. Obedeçam sapatos, murmurou Mylia com uma perversão ingénua. Como as substâncias se separavam logo à partida entre as que avançavam com vontade própria e as que esperavam com obediência estática (e nisso dividiam-se como alguns homens)! Os sapatos eram a obediência pura, a escravidão mesquinha, enojavam-lhe naquele momento: a sabujice destes materiais em relação ao homem. Nenhum cão é tão sabujo como estas substâncias. (...) tratava-se simplesmente

²²⁰ EIRAS, Pedro, op. cit., p. 70.

²²¹ ALEXANDRIAN, in introdução de BATAILLE, Georges, *O Ânus Solar*, Hiena Editora, Lisboa, 1985 p. 5.

de passividade absoluta de um lado, e do outro energia forte, que constrói ou destrói, mas que modifica sempre.²²²

Os sapatos tavianos não são modificadores, mas ajudam os agentes modificadores a actuar. Considerámo-los próximos da imundice por estarem em contacto com o chão, mas o escritor também os considera imundos porque os materiais que os compõem são sujos e estão do lado fraco sem sequer serem inimigos do lado forte: eles são obediência pura. Este desprezo do autor-narrador pela incapacidade modificadora das coisas constitui já, a nosso ver, a voz do protagonista do último romance da tetralogia. A materialidade oca dos sapatos põe-nos em sintonia com uma greguería de Ramón Gómez de la Serna que faz sobressair esta *não-vida* de que são detentores: “as formas dos sapatos são os nossos pés mortos antes de terem morrido.”²²³ Este aforismo coloca-nos de imediato em diálogo com as botas de René Magritte (“Le modèle rouge” – 1935) progressivamente transfiguradas nuns pés nus, ou vice-versa, estranha fusão acentuada pelo jogo de luz/sombra. O quadro do pintor belga poderia, de facto, ilustrar os parágrafos que aqui transcrevemos, dado que nele conseguimos vislumbrar a mesma visão agónica da guerra. Provavelmente, embora reduzidos ao papel de uma mera cumplicidade obediente, são os sapatos o elemento que melhor traduz o que restará do ser humano depois da guerra. Eles são, em última análise, o “corpo-dejecto”, um pouco como o saco de plástico do ponto 4.1., mas não sobrevivem ao homem, posto que deixam de ter utilidade com a morte daquele a que deviam obediência. São a imagem inerte de uma vida que já não o é, como se o corpo, volvida a guerra, tivesse sido todo condensado nesse pedaço de matéria, como uma obra de Wolf Vostell²²⁴.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, onde se descreve um cadáver no meio da estrada, os sapatos sobrevivem, efectivamente, ao seu dono, porque ganham vida depois de outra pessoa se apropriar deles. Esta pequena clandestinidade vem corroborar a ideia de que os sapatos servem aos vivos, àqueles que fogem e “cagam”, e não aos mortos que são seres estáticos. Transcrevemos o curto excerto que descreve o cadáver que

²²² TAVARES, Gonçalo M., *Jerusalém*, pp. 9-10.

²²³ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, selecção e tradução de Jorge Silva Melo, Assírio e Alvim, 1998, p. 61.

²²⁴ Referimo-nos à obra, “Shoah 1492-1945”, de Wolf Vostel, alusiva à expulsão dos Judeus, em exibição no Museu Extremenho Iberoamericano de Arte Contemporânea de Badajoz.

provoca ora a curiosidade ora a indiferença dos passantes, como o cavalo morto de *Um homem: Klaus Klump*:

O cadáver estava deitado de cabeça para baixo e o sangue no alcatrão ao lado do crânio secara já. Tinha sido morto ali, naquele sítio. (...) Não tinha sapatos. Certamente, alguém já os roubara. O mundo prossegue e o pormenor da ausência absurda de sapatos demonstrava-o. Alguém roubou o cadáver.²²⁵

2. Longe desta matéria inerte que são os sapatos, o corpo, em tempo de guerra, é um organismo que exala odores e segrega secreções de forma mais intensa do que o habitual. A ferida ganha lugar de destaque ao lado dessas secreções e torna-se quase erótica, corroborando a ideia de que sexo e guerra são indissociáveis. Em *A Máquina de Joseph Walser*, os soldados chamam-nas de “carícias invertidas”²²⁶, designação que nos parece apropriada tendo em conta a visão sempre dicotómica das coisas que percorre a obra de Gonçalo M. Tavares (em muitos casos, a definição de um término ou elemento mais não é do que a anulação do outro, ou a mudança de posição/direcção). O paradoxo chega mesmo a instalar-se quando, a dado momento, se fala de uma ferida na coxa de uma mulher bonita, na sequência de uma explosão. Consiste esta ferida num corte que, no meio de beleza tão elevada, se torna obscuro. Não valorizando já os conflitos de cavaleiros que ocasionaram guerras (talvez as mobilizações bélicas criadas para o resgate de Helena de Tróia tenham servido de inspiração), é inegável que todas elas permitem o sexo fácil, de que as violações, rapidamente absolvidas, são protagonistas. Não é, pois, de surpreender este erotismo macabro nascente dos cenários de guerra, se virmos neles, novamente, um regresso do homem à sua condição de primata. Como refere David Livingstone Smith, no prefácio de uma obra sobre guerra e natureza humana, a guerra torna-se um assunto tabu precisamente por confrontar o homem com essa realidade:

Peculiar things happen to the mind in war, and the person who actually tastes what combat is like is not necessarily well placed to understand the psychological processes underlying them. One reason for this is the fact that war is all about killing other human beings, and as such it violates one of our most profound, most visceral taboos – a taboo that goes to the heart of what it means to be a social primate.²²⁷

²²⁵ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 145.

²²⁶ TAVARES, Gonçalo M., *A Máquina de Joseph Walser*, p. 68

²²⁷ SMITH, David Livingstone, *The most dangerous animal, Human Nature and the origins of War*, St. Martin's Press, 2009.

Este comportamento primata dos homens tem também lugar no espaço fechado, paralelo à guerra. Em *Um Homem: Klaus Klump*, os presidiários poderiam constituir uma tribo de chimpanzés machos: estão quase, ou totalmente, nus e brincam com o pénis dos novos companheiros chegados à cela, num género de ritual sádico de boas-vindas; o macho dominante submete aos seus caprichos o recém-chegado, babando a sua nuca. Aqui, os maus cheiros acumulam-se, mas os vómitos são raros. No seio dos homens loucos e sem roupas, o dinheiro, grande marca do homem civilizado, perde totalmente a importância.

A loucura também se encontra fora do espaço da prisão, nas personagens femininas. No mesmo romance, a escassez de água leva a que Catharina e Johana, mãe e filha, tomem banho na mesma água, tendo esta a preocupação de lavar cuidadosamente a vagina da mãe que tem uma ferida que não cicatriza. Nesta mistura de saís corpóreos encontram estas personagens, a nosso ver, a coesão familiar que atinge o seu ponto máximo quando a filha se torna louca como a mãe, como se a partilha das mesmas águas fosse um baptismo neste tipo de “lucidez alternativa”.

Quando Klaus afirma, “não temos alma, temos ralo”²²⁸, o ser humano torna-se, à maneira desta banheira improvisada, onde mãe e filha tomam banho juntas, um escoadouro, uma simples canalização que encaminha lágrimas, suores e outros fluidos para o exterior de si própria. Far-nos-á lembrar uma confissão do austríaco Thomas Bernhard sobre a alma: “¿El alma? la verdad es que nunca la he visto, pero quizá se hinche como una vejiga”²²⁹. A visão fria de Klaus acerca do ser humano, reduzido a um autómato de humores e sensações, não defrauda, porém, o que diz o narrador em relação às feridas: “quando a ferida não atinge a memória é insignificante”²³⁰, o que enlaça com outra grande conclusão, no mesmo registo aforístico: “a brutalidade instalou-se e já não magoa ninguém.”²³¹

O corpo em tempo de guerra é esta massa sem alma que se deixa transbordar de viscosidades que acendem os sentidos anestesiados para a dor. Talvez por assim ser, é neste tempo de guerra que os corpos mais se aproximam, quer dos amigos, quer dos

²²⁸ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 87

²²⁹ FLEISCHMANN, Krista, “Lectura ácida del mundo” (a partir de *Thomas Bernhard, Un encuentro. Conversaciones con Krista Fleischmann*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Tusquets, 1999), in APARICIO MAYDEU, Javier, *Lecturas de ficción contemporánea*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 2009, pp. 115-116.

²³⁰ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 59

²³¹ Idem.

inimigos, como se refere no mesmo romance. O homem esquece a sua condição de ser civilizado para se entregar sem pudor aos seus instintos.

3. Na doença, por outro lado, tal como na guerra, o corpo não se afasta muito desta dimensão que, sumariamente, acabámos de traçar. Em *Jerusalém*, o conceituado médico Theodor não tem pudores em dirigir-se a um bordel depois de dizer para si próprio “pensemos agora no pénis”²³². Mylia, a mulher louca que toca nos objectos como quem toca num homem, de maneira obscena, sente um “calor mamífero”²³³ vindo desse médico que virá a ser seu marido, um calor protector de animal que protege as suas crias. Mas o que há de animal no homem atinge o seu ponto máximo com Hinnerk, o homem com rosto de assassino, ex-combatente de guerra, que se cheira a si próprio até ter pensamentos canibais:

Essa parte da arma não cheirava a homem, cheirava a outra coisa: eis algo que abre o apetite! Mas acerca do punho da arma esta frase era possível: porque os restos do cheiro humano, neste caso particular: do cheiro das mãos de Hinnerk, era um cheiro orgânico, comestível. Era, aliás, na enorme diferença das excitações provocadas entre o cheiro neutro e intimidatório do cano da arma e o cheiro convidativo – isso mesmo: convidativo – do punho da pistola, era nessa diferença que Hinnerk percebia algo que o assustava. Não era fácil descrever a sensação repelente que coincidia com a excitação provocada pelo cheiro das suas mãos num objecto como a arma, mas em Hinnerk havia claramente a percepção de que, com aquele ‘conhecimento’, tocava num horror escondido: a possibilidade de um ser humano comer outro; a possibilidade de tratar o corpo do outro como um alimento concreto: aquilo que permite sobreviver.²³⁴

A antropofagia aqui apontada não é a de rituais religiosos milenares, ela resulta da forma mais brutal de o homem sobreviver em situações limite, à semelhança do que vimos no conto “A las puertas de Troya”, de Quim Monzó. É interessante verificar que foi o olfacto que desencadeou todos os pensamentos até se chegar a essa ideia de apetite por carne humana. Estaremos perto desse olfacto devorador, de Patrick Süskind²³⁵, que transforma o canibalismo num acto de amor?

Em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, merece também atenção um outro cheiro: o exalado dos dejectos produzidos pelo homem – não pelo seu organismo directamente, mas pelas suas actividades quotidianas, as que lhe permitem continuar vivo. O protagonista, agonizando no leito da morte, sente-se perturbado com o ruído

²³² TAVARES, Gonçalo M., *Jerusalém*, p. 26.

²³³ Ibidem, p. 43.

²³⁴ Ibidem, pp. 97-98.

²³⁵ Referimo-nos ao final da obra *O Perfume* (1985).

que fazem os homens do lixo, e é ele que se refere ao odor das sobras do homem: tratava-se de “um fedor absolutamente não humano, ou humano de mais, ou o fedor que resta depois de o humano se saciar”²³⁶. O narrador mostra o seu acordo com a personagem quando afirma que “não suportaríamos o cheiro que uma única semana da nossa vida deixa atrás.”²³⁷

Por se ter construído a si próprio, com a fria orientação paterna, por desprezar toda a forma de dependência do outro, Lenz Buchmann, que odiou toda a vida os seus pares, só poderia pensar desta forma em relação a este odor *humano de mais*. Estará bastante longe dos vizinhos de Luís Fernando Veríssimo que, sem nunca se terem falado, se conhecem mutuamente pela simples observação do lixo do outro, ao ponto de, a partir de uma conversa em torno do assunto, combinarem um jantar. Diz uma das personagens: “Através do lixo, o particular se torna público. O que sobra da nossa vida privada se integra com a sobra dos outros. O lixo é comunitário. É a nossa parte mais social. Será isso?”²³⁸ Em Lenz Buchmann não existe lado social quando se está fraco, daí que a passagem dos homens do lixo com o lixo que é de todos o repugne sobremaneira.

Apêndice

Numa nota prévia do *Dicionário Obsceno da Língua Portuguesa*²³⁹, os autores referem que a localização dos órgãos sexuais, próximos dos orifícios “sujos” da uretra e do ânus, ajudou os moralistas a maldizer o sexo. Questionam-se estes autores se o mesmo teria acontecido se os órgãos sexuais estivessem localizados na cabeça, como acontece com certas espécies de animais. Efectivamente, a recorrente “fornicação” tavariana torna-se muitas vezes *nojenta* (este é de resto um vocábulo a que recorre também amiúde o autor), não porque se assuma em muitos casos como uma violação, um crime, mas porque se baseia na vivência de uma crueza germânica que roça o obsceno. Com Quim Monzó, o repugnante é ocultado debaixo de uma aparente festa de todos os dias, mas quando a matéria pastosa ou líquida se torna invasora, manifesta-se como uma catástrofe que, à semelhança das naturais, nos arrasta a todos.

²³⁶ TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era da Técnica*, 2ª ed., Editorial Caminho, 2007, p. 290.

²³⁷ Ibidem, p. 291.

²³⁸ “O lixo”, publicado a 30 de Julho de 2008 em: <http://7leitores.blogspot.com/2008/07/o-lixo-luis-fernando-verssimo.html>

²³⁹ SANTOS, Carlos Pinto, NEVES, Orlando, op. cit.

No capítulo anterior, assistimos à retenção das excreções físicas ou ao seu desprendimento involuntário, fora das normas sociais, como manifestação de umas vísceras desobedientes, com voz própria. Debaixo da metáfora, descobrimos um homem que se verga a este império orgânico, não logrando com êxito uma interpretação do mundo absurdo com o qual se depara. Neste capítulo, damos conta da forma como essas vísceras desobedientes gritam, riem à gargalhada ou choram soluçando. Fazem-no com a cumplicidade do homem que se junta a elas, como quem se alia a um inimigo incapaz de combater. Será neste convívio com os fantasmas que o habitam que o homem encontrará a luz de que necessita para a compreensão dos enigmas do seu mundo?

É neste sentido que vemos a morte, o maior fantasma do homem, entrelaçar-se com a sua maior fonte de prazer, a proveniente do acto sexual. A correlação é tão evidente que a expressão “petite mort”, tão cara a Bataille, continua a designar o orgasmo, pelas sufocações, suspiros e crises epilépticas presentes quer na cópula, quer na morte. Explicando a relação do escritor francês com a morte, Alexandrian refere que o pensador encontrou no prazer carnal uma forma de tornar a morte desejável:

Para um descrente, o único meio de fazer desejável a morte é associá-la ao acto sexual. (...) Ora o que é que pode, na sexualidade, dar fielmente conta do processo de decomposição? É a obscenidade levada ao seu paroxismo, quando o corpo perde o domínio do espírito e ejacula, urina, defeca, peida, vomita, sua, dando o espectáculo de uma irresistível derrocada. A carne mostra-se então falível, perecível, e compraz-se porém naquilo que a diminui. Estas imagens é que se impõem a Bataille, porque assumindo a sexualidade assim, de uma forma totalmente desenfreada, habitua-se à abominação das abominações, faz-se insensível à morte.²⁴⁰

Há, de facto, na “filosofia paradoxal”²⁴¹ de Bataille a necessidade de juntar os opostos, como o fizeram os nossos abjeccionistas, mas também a necessidade de ver cada elemento do cosmos como fundamental à sua boa engrenagem, como veículo de um amor capaz de sexualizar o que não tem sexo. As suas palavras são um autêntico carrocel de imagens pintado com a violência de um pincel de Van Gogh:

Os dois principais movimentos são o rotativo e o movimento sexual, com uma combinação expressa por uma locomotiva composta de rodas e pistões. Estes dois movimentos transformam-se reciprocamente um no outro.

²⁴⁰ ALEXANDRIAN, in introdução de BATAILLE, Georges, *O Ânus Solar*, Hiena Editora, Lisboa, 1985, p. 6.

²⁴¹ A designação é sua. Cf. BATAILLE, Georges, *O Ânus Solar (e outros textos do sol)*, Assírio & Alvim, tradução e apresentação de Aníbal Fernandes, Lisboa, 2007, p. 18.

O que nos faz reparar que a Terra em rotação leva ao coito os animais e os homens, e (como o resultado disto também é a causa que o provoca) que os animais no coito fazem a Terra rodar.

(...)

Um sapato abandonado, um dente estragado, um nariz demasiado curto, o cozinheiro que cospe na comida dos patrões, estão para o amor como a bandeira para a nacionalidade.

Um guarda-chuva, uma sexagenária, um seminarista, o cheiro a ovos podres, os olhos cegos dos juízes, são as raízes que o amor usa para se alimentar.

Um cão que devora o estômago de um pato, uma mulher embriagada que vomita, um contabilista que soluça, um frasco de mostarda, representam a confusão que serve de veículo ao amor.²⁴²

²⁴² Ibidem, pp. 46-47.

6. Uma orgânica explosiva: uma tentativa de catarse

6.1. Intempéries do hálito

1. Em “Halitosis”²⁴³, Quim Monzó retoma os extremos de *La magnitud de la tragedia* e “Historia de un amor”. Desta vez, é o mau hálito que toma proporções desmesuradas, quando um arquitecto, de repente, fica com halitose e é obrigado a viver isoladamente, numa aldeia cuja falta ninguém notaria, se ela desaparecesse do mapa; isto depois de ter sido despedido e de a mulher e os filhos o terem abandonado. A “intensidad monstruosa” referida no conto é descrita por uma série de hipérboles empenhadas em enganar o leitor na sua cultura médica, levando-o a vacilar na linha frágil que separa o credível do inacreditável:

Pero no un olor digamos razonablemente soportable, de esos que se notan a un palmo de la cara de quien lo padece. No: el aliento le apesta de manera desagradabilísima, constante, y con una potencia tal que, los primeros días en que se le manifestó la enfermedad, a veinte metros de distancia todas las caras mostraban un rictus de asco.²⁴⁴

(...) su mujer se levantó aterrada (tapándose la nariz con las manos), se vistió de prisa y corriendo, se fue de casa y no volvió nunca más.²⁴⁵

A explosão de mau hálito assume os contornos de uma calamidade epidémica, ao ponto de a nova casa e de a nova ocupação do nosso protagonista terem sido adaptadas à sua situação específica: passa a coser olhos de vidro a bonecas numa casa com vidros duplos e portas blindadas. Voltamos a encontrar um tópico já conhecido nosso: o homem como prisioneiro de si mesmo. Devemos, no entanto, notar que o mau hálito, embora incomodando a todos pela sua pestilência, não incomoda o próprio; daí que será preferível dizer que o homem é prisioneiro do outro²⁴⁶. Ainda assim, o tópico é, como dizíamos, nosso conhecido. Os sacos com as bonecas e os olhos são-lhe entregues por um motorista que, todas as semanas, se desloca a sua casa sem que haja contacto directo com ele, como quem visita um presidiário.

Através dos maus odores, Quim Monzó mostra-nos como os afectos estão dependentes do sentido do olfacto, e neste ponto voltamos sempre ao mesmo cenário, o do nosso passado de primatas, como se uma qualquer força da gravidade, capaz de

²⁴³ MONZÓ, Quim, “Halitosis”, *La Isla de Maïans*, in *Ochenta y seis cuentos*, pp. 229-232.

²⁴⁴ Ibidem, p. 229.

²⁴⁵ Ibidem, p. 230.

²⁴⁶ Caso para relembrarmos uma célebre frase de Jean Paul-Sartre (de *Huis-clos*): “L’enfer c’est les autres”.

desafiar também as leis do tempo, nos atraísse até ele. É sabido que é pelo odor da fêmea que o macho se excita entre os símios. Conta, aliás, a *petite histoire* que Napoleão terá dito a Josefina, a poucos dias de regressar a casa, para não se lavar, que o aguardasse. O perfume é a reinvenção da necessidade humana de seduzir através do cheiro, e é também marca de uma identidade singular.

O arquitecto deste conto sofre do mesmo problema de Jean-Baptiste Grenouille²⁴⁷, mas numa dimensão diametralmente oposta, na medida em que este não tem qualquer odor e ele tem um “odor em demasia”, sendo os odores em demasia sempre sinónimos de maus odores. Grenouille imiscui-se na sociedade para encontrar o seu cheiro; o arquitecto afasta-se dela. Ambos são, no entanto, rejeitados. Para a sociedade, tornam-se elementos desprovidos de identidade, votados a cantar o horror. Estamos perante o reencontro de outro tópico: a carne e a boneca dos filmes de terror aplicados a esta narrativa do orgânico. A carne é, no *Perfume*, desejo de apreensão do outro, canibalismo. A boneca de olhos de vidro é a imobilidade sibilina, a paralisia da vida numa simulada vida de plástico. O protagonista de “Halitosis” vive a vida neste parêntesis frágil, como o vidro dos olhos das suas bonecas. Poderá silenciar a sua orgânica, a sua expiração delatora? Só o suicídio se lhe afigura como possibilidade, como ao homem de *A Colmena*, de Cela, que quer matar-se por não aguentar o cheiro a cebola²⁴⁸.

Centremo-nos, por ora, na figura do motorista da furgoneta. A sua função é simples: a de entregar e recolher sacos junto da porta da casa isolada e escapar-se rapidamente; porém, ao realizar esta tarefa aparentemente simples, algo de estranho se passa:

(...) la mujer deja de servir, se queda inmóvil con el cucharón alzado, acerca la nariz a la cara del transportista, la olfatea y le dice:

- Te huele la boca.

(...) Al día siguiente, el olor ya es tan insoportable que, bruscamente, la mujer coge a los hijos y desaparece de casa.²⁴⁹

²⁴⁷ SÜSKIND, Patrick, *O Perfume*, Editorial Presença, Lisboa, 1986.

²⁴⁸ Trata-se de um detalhe interessante nesta obra que reúne um grande elenco de personagens. Quase todas elas “voltam à cena”, mas esta personagem surge num recorte isolado e, por isso, enigmático. A cebola é, a nosso ver, pretexto para esconder o choro que a vida de miséria invoca. Cf. CELA, Camilo José, op. cit., pp. 268-269.

²⁴⁹ MONZÓ, Quim, “Halitosis”, *La Isla de Maïans*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 231.

Sucede-se ao abandono familiar o despedimento no trabalho. A estrutura paralelística do conto não deixa margem para dúvidas: a história do arquitecto repete-se na do motorista. Quim Monzó inventa uma nova variante da doença, como um Saramago a braços como uma cegueira pegadiça²⁵⁰: esta halitose é contagiosa, ainda que a comunidade científica não o reconheça.

Ao contrário do que acontece na cegueira saramaguiana, a halitose desaparece na pessoa que a contagiou, havendo, neste comércio da enfermidade, a cura de um sujeito em detrimento da saúde de um outro. Servirá esta situação de ilustração à célebre máxima: “a minha liberdade começa quando acaba a do outro”? Estará o sujeito consciente da validade desta afirmação? A “cegueira olfactiva” do protagonista é prova dessa inconsciência. De facto, ele apercebe-se de que um outro funcionário realiza o trabalho de intermediário na entrega e recolha de sacos, mas não se dá conta de que deixou de cheirar mal da boca, desde que um funcionário foi substituído pelo outro. Sabe-se, da experiência empírica – e corroboram-no os especialistas – que o olfacto se habitua ao odor a ponto de já não o detectar, que o doente de halitose, ao conviver com o próprio cheiro, tem dificuldade em avaliar o grau de intensidade da sua doença. Vemos como a habituação roça a inconsciência. Não se julgue, porém, criticar-se aqui o olfacto que deixa de se apurar, mas a acomodação do próprio espírito humano no que se prende com o exame introspectivo. Chegámos à ocasião em que nos encontramos novamente com os olhos de vidro das bonecas. Até que ponto, por metonímia não teremos todos esses olhos, incapazes de olhar para nós próprios?

Se a história continuasse, os factos repetir-se-iam em espiral. A epidemia instalar-se-ia, como uma praga divina querendo fazer acordar os homens da sua cegueira, fazendo-os colocar-se no lugar do próximo.

2. Com Gonçalo M. Tavares, a alusão ao mau hálito, à baba ou ao cuspo é frequente. Em *Um Homem: Klaus Klump*, Alof, um companheiro de resistência de Klaus, que com ele se esconde na floresta, tem o hálito doente. Antigo vendedor de instrumentos musicais, tinha ficado sem casa e sem a mulher, por causa da guerra. Transportava agora com ele um balde preto com as flautas que tinha conseguido recuperar, e dizia que lá dentro estava também a sua mulher. Alof é um homem de paradoxos: tem muita força e uma linguagem bruta, mas é músico. Não se sabe se o seu

²⁵⁰ Referimo-nos à obra *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995.

mau hálito advirá do vômito²⁵¹, se do sangue na gengiva²⁵², mas qualquer que seja a sua origem, ele é a delação de uma degradação que se anuncia.

Gonçalo M. Tavares retira a música da esfera do sublime para a colocar no mesmo nível desta degradação: “Não há legislação para a música como não há legislação para a doença.”²⁵³. Como o protagonista do conto que analisámos anteriormente, Alof não tem noção do odor que emana. O seu riso esconderá o horror do homem que não consegue calar a sua orgânica, ou, pelo contrário, denotará a troça por um paradigma, baseado na onipotência da máquina, pronto a declinar? No capítulo que se segue, voltaremos a esta questão.

6.2. Desmesura e excisão – sinais do nojo e do afastamento

1. Iniciámos o nosso estudo com a análise de uma orgânica calada, sem lugar para se exprimir num corpo prisioneiro da natureza e das convenções sociais, assistimos à saída do seu estado de timidez, ao seu extravasamento inesperado, para chegar, neste momento, à sua explosão, feita de um estilhaçamento que pretende, em simultâneo, estar em toda a parte e em parte nenhuma.

Comecemos com a exposição do que se relata no conto “El juramento hipocrático”, de Quim Monzó. O protagonista é um homem sem entranhas, habituado a beber muito, que incita os seus amigos a ingerir álcool de maneira descontrolada. Quando a mulher de um deles desabafa sobre o alcoolismo do marido, o nosso protagonista aproveita para a embriagar também. Ao preparar-se para ter relações sexuais com ela, o fígado rebenta-lhe e os seus pedaços salpicam o quarto todo. O homem contempla o buraco que tem abaixo das costelas e apercebe-se de que a morte está eminente, visto que sem fígado não poderá viver. Resolve morrer em grande estilo, forçando a mulher ao acto sexual. Quando vai urinar, sente-se muito bem e, no dia seguinte, acorda sem o mal-estar da ressaca. Chega à conclusão de que não é o álcool que faz mal, mas o fígado, e que a solução estará em beber cada vez mais, para o fazer

²⁵¹ “Alof tinha acabado de vomitar, da sua boca vinha um cheiro nojento, Klaus ria-se: É agora que te lembras do barbeiro. Alof subitamente tirou uma flauta do balde preto. Não vais tocar assim, a tua boca está nojenta. Vou tocar assim disse Alof. E pegou na flauta pela primeira vez desde há meses e a enojar-se do sabor da boca começou a tocar. No final virou-se e disse: Mozart.” Cf. TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, pp. 38-39.

²⁵² “Alof tinha gengivas inchadas e vermelhas de mais. Alof dizia que se sentia bem e continuava forte sobre as madeiras: levava um tronco grosso, ria-se das gengivas vermelhas.” Cf. *ibidem*, p. 46.

²⁵³ TAVARES, Gonçalo M., “A moeda”, in *água, cão, cavalo, cabeça*, p. 55.

rebenotar. A explosão do órgão é, na sua óptica, tão natural como a queda dos dentes de leite ou as primeiras poluições nocturnas. Este é o segredo bem guardado dos médicos. Os amigos, porém, sem coragem para acelerar o necessário processo da explosão do fígado, continuam a seguir os conselhos dos médicos e, progressivamente, a morrer de cirrose ou de hepatite.

O insólito caso recorre à mesma estratégia descritiva que vimos em “Halitosis”, quando o autor se recreia na pintura do exagero. Mas se naquele conto a criação de um universo ficcional muito próprio nos projecta para fora da realidade, neste, o aproveitamento dos moldes da vida real confunde-nos. Os cenários (um quarto, um bar) são banais, os comportamentos são previsíveis (uma relação extra conjugal sob o efeito do álcool), os argumentos, credíveis (se os dentes de leite caem, por que não poderá o fígado rebenotar também?), as conclusões, verosímeis numa lógica que, mesmo às avessas, se revela eficaz na vivência de experiências quotidianas que se contentam com uma felicidade a curto prazo. A realidade permanece intacta ainda que acolha no seu seio o elemento estranho e deformador:

Es entonces cuando, de pronto, al hombre sin entrañas le estalla el hígado: en diez mil trocitos que salpican la pared, el techo, las sábanas y la mujer ebria a la que está a punto de forzar y que se resiste a medias: “¿Por qué haces esto? ¿Por qué me lo haces?” Ni se ha dado cuenta de que al hombre le ha estallado el hígado y ella tiene el cuerpo cubierto de trozos.²⁵⁴

É a aceitação desta explosão como uma simples catástrofe doméstica decorrente de uma qualquer obra caseira que permite a entrada da ironia tão cara ao humor negro do autor. O cenário converte-se num Pollock ou numa instalação contemporânea que não se coíbe em contaminar o espaço com troços de tecido multicolores de padrões inusitados²⁵⁵. O fígado decompõe-se e deixa no corpo um buraco. É a causa-efeito previsível no imaginário infantil. A este “mundo Donut”, aceite pela criança, tão caro à banda desenhada como ao cinema de animação, não se lhe fecham as páginas de literatura, se atentarmos, por exemplo, a um José Luís Peixoto revisitando o espaço nem sempre feliz da infância perdida. Referimo-nos ao seu romance *Uma Casa na Escuridão* no qual tece, provavelmente como ninguém, essa textura oca do sofrimento, sem se

²⁵⁴ MONZÓ, Quim, “El juramento hipocrático”, *El porqué de las cosas*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 341-344.

²⁵⁵ Referimo-nos a uma instalação de uma exposição antológica de Joana Vasconcelos, intitulada *Sem Rede*, que esteve patente ao público no Museu Berardo na Primavera de 2010. Contudo outros exemplos poderiam ser aqui apontados no que consta a ilustração desta “dança” das vísceras.

afastar de um universo a lembrar um mundo de papelão habitado por soldadinhos de chumbo²⁵⁶, num mesmo ambiente de sombria atracção pelo vazio que atraiu à tela de Caravaggio um São Tomé pouco crédulo na observação das chagas de Cristo²⁵⁷, perfurando a carne com a ponta do indicador, como uma criança que aponta o dedo para onde a chama a curiosidade lúgubre. O buraco do homem sem entranhas é, no entanto, um buraco sem dor, porque ele parece estar equipado dos mesmos super poderes de um herói *transformer* que sara as suas feridas de forma automática. Neste sentido, a opção por este órgão resulta numa escolha feliz porque é o único capaz de se regenerar e “voltar a crescer”, mesmo depois de lhe ter sido removida uma grande área, como acontece com o corpo dos heróis que encolhe e se estende, em suma, se transforma. O delírio do moderno desenho animado junta-se, assim, ao delírio mítico do fígado de Prometeu interminavelmente devorado, incessantemente vomitado.

Este conto oferece-nos mais uma metáfora do mundo às avessas no qual vivemos²⁵⁸. A normalidade cede espaço à anormalidade que, ironicamente, traz um maior equilíbrio à orgânica do mundo. A sempiterna questão da ordem das coisas é posta a nu por Quim Monzó que, ao debruçar-se sobre ela, critica, por um lado, uma sociedade nem sempre justa, ao mesmo tempo que nos mostra as diferentes possibilidades de uma realidade que conhecemos apenas do ponto de vista das convenções. Em “El juramento hipocrático”, não só se toma como correcto o que está mal (beber muito faz bem ao fígado), como também se busca depois da explosão surrealista uma prova verosímil para esta nova premissa. Essa prova encontra-a o autor na fácil cicatrização da carne e na autoridade e ética profissional dos médicos que só não esclarecem a questão porque fizeram um juramento.

²⁵⁶ O sofrimento ganha, a partir deste momento, uma textura oca: o escritor tem no lugar dos braços e das pernas o vazio, a mãe tem furos nos tímpanos, o príncipe de calicatri tem um buraco no lugar do coração, a escrava Miriam é penetrada por uma faca feita de ferro e carne enquanto já sem nada sentir abandona a cara ao lado. O visconde de dedodida tem um buraco circular que lhe atravessa a barriga, o ninguém não tem orelhas, nem olhos, nem nariz, nem língua. A dor é um buraco escuro nestas personagens. Aos poucos, o frio toma conta do escritor (e de todos aqueles que a peste vitima) como se o mármore liso e frio da campa da mulher que tem dentro de si o invadisse. A peste vai fazendo com que o seu corpo gele como se o transformasse em pedra. O seu corpo torna-se carne, sangue e escuridão congelada.

²⁵⁷ Referimo-nos ao quadro “A incredulidade de São Tomé” (1601-1602).

²⁵⁸ São vários os exemplos desse mundo absurdo em Monzó. Destacamos apenas alguns: em “El accidente” (*El mejor de los mundos*), a vítima torna-se culpada e, mais tarde, cúmplice dos seus agressores; em “¿Por qué las agujas de los relojes giran en el sentido de las agujas de los relojes?” (*Ochenta y seis cuentos*), o homem enganado pela mulher dá conselhos ao homem seduzido por ela sobre o modo de se livrar do assédio; em “La Alabanza” (*Mil cretinos*), o escritor novato faz uma crítica negativa ao escritor de renome, a quem deve o êxito, e em “El corte” (*Mil cretinos*) o professor repreende um aluno que entra ferido na sala por este estar a largar sangue no chão.

2. Questionamo-nos, neste momento, sobre o valor da amputação nos contos do escritor. Analisemos, em paralelo, três outros relatos para tentar compreender o significado de um corpo que é mutilado ou se jorra para fora de si próprio. Apresentemos, antes de mais, as suas tramas.

Em “Miro por la ventana”²⁵⁹, o protagonista passa horas em frente à janela olhando o que se passa no exterior, com uma atitude completamente compenetrada, como nunca tivera antes. Ao mesmo tempo, fala ao telefone com uma amiga. A chamada não o impede de continuar à janela: de resto, ajuda-o a tomar consciência da convicção absorvente com que olha para fora. Fá-lo sem pensar nas suas preocupações quotidianas que lhe tiram o sono durante a noite e não o deixam desfrutar dos momentos ternos do seu dia-a-dia. Ao fim de três horas e meia, já não consegue fazê-lo com a mesma intensidade. Prevê dirigir-se para a casa de banho, para fazer a barba. Ao antecipar os trâmites deste banal acto, imagina que lhe sai um pêlo de uma outra janela, a do nariz. Imagina-se a cortar os pêlos do nariz e também os da “janela das orelhas”. Imagina também o corte accidental que faria à orelha: metade voaria pelos ares. Teria de a envolver numa toalha e levá-la assim, em sangue, às urgências. Ficaria internado no hospital ansioso por voltar a casa, para estar de olho nos perigos que não o deixam usufruir dos momentos ternos do quotidiano, nem dormir de noite.

No conto “Sábado”²⁶⁰, uma mulher sexagenária começa por cortar em pedaços as fotografias de uma vida inteira que guarda numa caixa. De seguida, retira roupas de um armário, coloca-as num saco e leva-as para o contentor. Todo o relato é um “sobe e desce” constante, uma repetição de acções ordenadas com o aspecto de um ritual: despe o avental, veste o casaco, vai ao contentor, vai ao café, volta a casa, despe o casaco, veste o avental, coloca os objectos em sacos para levar ao contentor, e assim sucessivamente. Nenhuma peça de roupa escapa ao seu extermínio. Desapropria-se também dos móveis e dos electrodomésticos: o armário, a mesa, a televisão, a cadeira de baloiço, o frigorífico... Tudo isto se realiza em sucessivas idas nocturnas ao contentor. Chega também o momento de desmontar a sanita, os canos, as torneiras e o polivan. Não escapam também ao contentor os azulejos da casa de banho e da cozinha, que ela arranca com esforço. Segue-se a pintura da sala de jantar que raspa até encher dezasseis sacos. Tudo isto acontece durante a noite. Quando amanhece, a casa está

²⁵⁹ MONZÓ, Quim, “Miro por la ventana”, in *Mil Cretinos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2008, pp. 61-76.

²⁶⁰ MONZÓ, Quim, “Sábado”, in *Mil Cretinos*, pp. 37-51.

despida e ela retira a tesoura do bolso e vai arrancando a pele, secando de vez em quando, o sangue ao avental.

Em “Vida familiar”²⁶¹, uma criança assiste com inquietação a um facto insólito no seio da sua vasta família de parentes mais ou menos afastados: às crianças da família são-lhes amputados os dedos anelares da mão esquerda assim que chegam à idade de nove anos. Durante tempo, não deu importância ao facto de os primos mais velhos não terem esse dedo, acreditando tratar-se de uma característica dos carpinteiros em geral, sempre mais expostos ao risco trazido pelo manejo das lâminas. Contudo, ao aproximar-se dos 9 anos, dá-se conta de que se trata de um ritual bem instaurado na família, uma espécie de introdução na vida adulta. Apesar desta evidência, diz ao pai que não quer ser amputado e desculpa-se com o seu interesse pela harpa. Quando começam a nascer na família crianças com seis dedos, alguns membros defendem a amputação de dois dedos em vez de um. O desacordo entre os parentes leva a que esse costume seja posto em causa e deixe de ser praticado. O protagonista, que entretanto tinha sido inscrito em aulas de harpa, perde o interesse por essa aprendizagem, visto que o risco de ser amputado já não se coloca. É um primo seu de seis dedos que volta a dar vida ao instrumento abandonado. Adulto, quando ele o vê coroado de êxito na televisão, diz horrores sobre ele, em voz alta, e lamenta não se ter continuado com o ritual da amputação. No bar onde se encontra, as pessoas tomam-no por louco ou embriagado, quando ele conta a história da família. Só uma rapariga que o observa interessada se aproxima dele. É bonita e usa uma grande franja que lhe tapa metade da cara e o olho de vidro.

Que têm estas três histórias em comum e que contributo nos oferecem para a compreensão dessa orgânica explosiva ilustrada pelo conto “El juramento hipocrático”? Parece-nos claro que o tema da supressão é transversal a todas: na primeira há o corte da orelha, na segunda, da pele, na terceira, do dedo e do olho. Vemos aqui retratados os sentidos da audição, do tacto e da visão, respectivamente. Quererá Monzó sugerir-nos uma ruptura com o mundo sensorial, necessária à obtenção de felicidade? Se assim o aceitarmos, será legítimo irmaná-lo com a quarta técnica de fuga ao sofrimento apontada por Freud, e que referimos no ponto 4.1? E que mundo é este que exige necessariamente a aniquilação?

²⁶¹ MONZÓ, Quim, “Vida familiar”, *Guadalajara*, in *Ochenta y seis cuentos*, pp. 377-390.

Vemos como, no primeiro conto, a narração se afasta da janela do mundo para se centrar nas janelas do corpo: as dos orifícios do rosto. Vemos como no segundo conto as idas ao contentor são feitas durante a noite, às escondidas do olhar do outro. Vemos, ainda, como no terceiro conto o protagonista termina a falar sozinho, ignorado e mal interpretado por todos, sob a escuta cúmplice de uma única personagem a quem lhe falta um olho. Estas personagens que viveram de perto a experiência da amputação ou da excisão estão, no nosso ponto de vista, necessariamente desligadas do mundo, impondo-se um género de auto-degredo que é uma reacção contra a realidade absurda na qual vivem. Ao absurdo respondem com uma situação igualmente absurda, numa lógica matemática que procura o pólo positivo através da soma de duas negações. Ora, é essa a lógica que reconhecemos no conto “El Juramento Hipocrático” quando o protagonista encontra no órgão doente a própria cura para a sua enfermidade. Os troços de fígado nas paredes e no tecto do quarto criam repugnância ao leitor, mas é nesse exagero nauseabundo que reside a virtualidade dessa explosão. Neste ponto, sintonizamo-nos com as palavras de Albertino Gonçalves, a propósito de uma análise sobre as entranhas do homem:

As entranhas e as profundezas não funcionam como um *buraco negro* ou um *sumidouro*. A sua efervescência é *ecológica*: absorve, recicla e devolve em melhor estado. (...) Impuro + impuro = puro. Este constitui um dos princípios cruciais da alquimia grotesca: redimir pela poluição, graças às virtualidades do lado proscrito, subterrâneo e, eventualmente, demoníaco do mundo e da vida.²⁶²

A perda de uma parte do corpo representa, pois, um divórcio com o mundo, necessário para um recomeço. A imagem do fígado mostra como até um depósito de maus humores pode regenerar-se. Se a orelha envolta em sangue no conto “Miro por la ventana” exprime uma urgência premente do homem em libertar-se das preocupações do quotidiano, ensurdecendo para os problemas que o atormentam, a limpeza até à mutilação que a protagonista do conto “Sábado” faz à sua casa e ao seu corpo traduz, mais do que esse corte com os tormentos triviais, uma necessidade ecológica de redenção. Quanto à perda do dedo, a acreditar nas palavras de Gonçalo M. Tavares – “sem mãos é impossível odiar, odeias pela ponta dos dedos”²⁶³ – reconhecemos na sua

²⁶² ALVES, Albertino, “O Delírio da disformidade, o corpo no imaginário grotesco”, in *Comunicação e Sociedade*, vol. 4, 2002, pp. 117-120.

²⁶³ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 99.

simbologia igual necessidade de metamorfose, como se fosse necessário de vez em quando colocar as mãos nos bolsos para não agir, isto é, para não agir mal.

O despojo e o resgate encontram-se lado a lado, e à luz de uma leitura da escatologia judaico-cristã podemos compreender o alcance deste encontro aparentemente paradoxal. Refere Jean-Paul Clébert:

Mas a escatologia judaico-cristã tem uma originalidade e uma especificidade. Não há dúvidas de que retoma à partida a velhíssima crença na necessidade de uma limpeza através do esvaziamento de um mundo a refazer, para reencontrar a inocência e a pureza dos “começos”. Para que o Universo dê à luz um mundo novo é preciso que o antigo desapareça, total e radicalmente. (...) A este dado inicial, a escatologia judaico-cristã traz uma noção nova e sem dúvida capital; o mundo recriado após a catástrofe será o mesmo que o da criação primeira, a idade de ouro proposta primitivamente a Adão; mas desta vez será eterno. Não somente não terá fim como nunca se modificará.²⁶⁴

3. Os cenários de Monzó apresentam a catástrofe sob o disfarce de uma calmaria doméstica maquilhada para o cinema, como já o notámos, daí que, numa primeira análise, se acredite ser a fingir esta macabra agonia do existir. Pelo contrário, Gonçalo M. Tavares transporta-nos para cenários de guerra; trata-se de uma guerra que não conhecemos, é certo, porque se desenrola num espaço e num tempo por definir, mas é uma guerra que já vivemos.

Em consonância com a linha interpretativa que acabámos de esboçar, este autor mostra, ainda de uma forma mais evidente do que Monzó, a necessidade do corte para que possa voltar a haver conexão. Ao comentar o legado deixado por José Saramago, refere:

O mundo está pois virado ao contrário, está derreado, quebrada que foi a sua espinha principal (a ordem, uma certa previsibilidade), e eis a única maneira de o mundo 2 começar: antes tem de acabar o mundo 1. (...) É necessário fugires porque estás no meio do fim do mundo, mas é também necessário aproximares-te, pois só assim poderás aprender. É isto: como se o som mais verdadeiro viesse das convulsões, e não do tranquilo passar do rio. Trata-se de aprender pelo acontecimento brutal e imprevisível.²⁶⁵

A experiência do horror, a evidência da morte, é seguramente o que melhor pode trazer alguma lucidez ao homem por desenganar, e com ela o extravasamento da luz. “On oublie qu’on va mourir. Si on se souvenait de ça on parlerait, tout de suite”,

²⁶⁴ CLÉBERT, Jean-Paul, op. cit., p. 15.

²⁶⁵ Revista LER, *Livros & Leitores*, nº 93, Julho/Agosto de 2010, p. 49.

escreveu um dia a escritora belga Nicole Malinconi²⁶⁶. A afirmação é um grito que proclama a urgência do que é essencial, e o essencial descobre-se muitas vezes na agonia, quando os sentidos já não querem colaborar com a enfatuada mentira que o mundo lhe apresenta. Continua Gonçalo M. Tavares:

Podemos olhar para a obra de Saramago a partir de um ensaio de Sloterdijk sobre a aprendizagem na *cultura pânica*, onde se fala do *ensino pela catástrofe* – essa ideia de que *somente o ensino prático do que é mau pode iniciar uma viragem para o que é melhor*. A ideia é simples: os ouvidos e os olhos são meios frágeis de aprender, meios rudimentares, dir-se-ia. Só se aprende quando as coisas tremem e as catástrofes podem assim ser vistas como avisos (...). Trata-se de uma *pedagogia pela catástrofe* em que se acredita que há *conexões imperativas entre a desgraça e o entendimento e energias didácticas e transformadoras da opinião que irradiam das tragédias*.²⁶⁷

Adivinhamos nos ouvidos e nos olhos a que alude o escritor, a necessidade de se tornarem sangue, os primeiros, e vidro, os segundos, à boa maneira monzoniana, para que se possa iniciar o processo de aproximação com a verdade. A orelha amputada na toalha, a caminho do hospital, e o olho dissimulado da rapariga do bar mostram a força através da sua fragilidade aparente. É, de resto, desta ambiguidade que é feito esse sangue (a vida *vs* a morte) e esse vidro (o eterno *vs* o quebrável).

E que destaque deveremos dar ao dedo amputado? Relembremos o desaparecimento do indicador de Joseph Walser. Quando levanta pela primeira vez a mão, a personagem sente que faz um gesto obsceno. Num segundo momento, analisa objectivamente o que lhe aconteceu: perdera apenas osso e músculo, a matéria necessária para os dois movimentos do dedo (a flexão e a extensão), mas continua a sentir terror pela sua mão. Afastado do anterior cargo, sente na ausência do dedo a presença da “sua” máquina. Com ela, efectivamente, logrou uma comunhão que não conseguiu nem com a mulher (que o traiu), nem com a “amante” (que não conseguiu abstrair-se da falta do dedo).

É inevitável, neste romance, a ligação da amputação ao nojo, entendido no seu duplo sentido de repugnância e pesar. O final junta estes dois elementos: o asco e a separação. Mas o afastamento dos corpos, o feminino e o masculino, é, a nosso ver, a marca de um afastamento anterior: o divórcio entre o homem e o criador. Perdido o dedo indicador, perde-se a possibilidade de toque com o divino, impossibilita-se a junção da massa celeste com a carne humana, tão bem retratada no fresco de Miguel

²⁶⁶ MALINCOLI, Nicole, *Hôpital silence*, Ed. de Minuit, coll. Documents, Paris, 1985.

²⁶⁷ Revista LER, *Livros & Leitores*, nº 93, Julho/Agosto de 2010, p. 49.

Ângelo. Outra possibilidade de comunhão se desenha, todavia, nesta obra: aquela que se produz entre a carne e o metal. O momento que aqui transcrevemos seria digno de uma tela futurista, ao jeito de provocação da obra-prima do grande mestre renascentista:

Como alguém que pertencesse já a uma diferente espécie animal, Walser fez nesse dia o que mais ninguém se atreveu a repetir: quando a máquina estava já em repouso, com o motor desligado, aproximou-se, e com a sua mão direita, agora disforme, diminuída, com essa mão tocou na máquina, ao de leve, de lado, no metal, sentindo nesse toque, estranhamente, como que uma reconstituição do dedo que lhe havia sido amputado; e sorriu.

- Ainda está quente – disse.²⁶⁸

Como afirma Benamí Barros García²⁶⁹, os dedos sempre foram a melhor ferramenta do homem para este conseguir a auto-suficiência. A sua perda significa a perda deste poder, mas também a perda de uma força viril, se o virmos como um símbolo fálico²⁷⁰. Mas no reinado da máquina, nada está perdido para o homem: a tecnologia é hipótese de prótese, de apêndice; é, em última instância, substituto do próprio homem, capaz de o convencer a romper o ténue fio que o liga aos seus pares ou a Deus.

Fomos testemunhos, no excerto que acima transcrevemos, do reaparecimento do membro mutilado, numa bizarra ressurreição que corrobora a eficácia da sincronia entre o motor da máquina e o coração de Joseph Walser, ao ponto de este, a dado momento, ter chegado a temer uma síncope cardíaca à paragem do motor. A sua estranha colecção ilustra, por outro lado, esta adoração pelo universo do metal, e o roubo do cinto do morto torna-se altamente simbólico se atentarmos ao valor da fivela, elemento a que está inequivocamente associada a ideia do enleio. Do nojo, ou *enojo*, provocado pelo dedo sem carne e sem forma (símbolo, na nossa perspectiva, de um *in odium* pelo mundo), passamos para o patamar do enlace. O homem, despojado de uma parte da sua humanidade, aquela que lhe permitiria também o toque com o divino, passa a participar

²⁶⁸ TAVARES, Gonçalo M., *A Máquina de Joseph Walter*, p. 93.

²⁶⁹ BARROS GARCÍA, Benamí, in “Introducción a la simbología del dedo en los clásicos de la Literatura Rusa de la segunda mitad del siglo XIX”, in *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 36, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

²⁷⁰ O autor refere o significado da amputação dos dedos: “Son, por eso, muchos los casos en que se optaba por cortar los dedos a los enemigos para, así, “empequeñecerlos”. No sólo se lograba de esta manera disminuir sus habilidades y posibilidades, sino que, también, el cercenado se convertía, en cierto sentido, en esclavo del cercenador. Los griegos cortaban los dedos pulgares a sus enemigos para que estos no pudiesen volver remando y, con esto, prácticamente se aseguraban de la permanencia como esclavos de los cercenados. De un modo similar lo hacían los franceses con los ingleses, sólo que a estos les cortaban el dedo corazón y el índice para que no pudiesen disparar flechas con sus arcos. Esto es, aquí la mutilación de los dedos tiene, como fin principal, menguar la fuerza del enemigo: el dedo como símbolo de poder y de utilidad”.

da inumanidade, e é nesta combinação inesperada que recuperamos o grotesco medieval agora revestido com a chapa prateada da modernidade. Mas será esta fusão entre o homem e a máquina definitiva? Não esqueçamos que este é o segundo romance da tetralogia *O Reino*. Veremos, no último, o que pode acontecer ao moribundo incapaz de mexer o indicador direito²⁷¹.

4. O fascínio de Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares pela questão da amputação confere um cunho ingênuo (embora apenas em aparência) aos seus relatos que se expressa, em ambos os escritores, por essa infantil atracção pelo sinistro, capaz de arrastar o leitor, incluindo o menos dado a complexos de Jonas. O dedo amputado exerce sobre a criança o mesmo deslumbramento macabro que a dentadura ou o bolo fecal posições das brincadeiras de Carnaval. Se até agora nos debruçamos sobre a questão do nojo provocado pela ausência do dedo, devemos, neste momento, procurar o rasto desse apêndice morto separado do corpo vivo. Neste sentido, o espírito infantil é muito mais curioso do que o adulto sobre o fim último da matéria, porque ainda não conhece o pudor, ou o constrangimento, que as respostas a determinadas questões envolvem²⁷². Para a criança de nove anos do conto “Vida Familiar”, o destino dos dedos cortados seria o mesmo de o de qualquer corpo morto, embora com uma particularidade:

Y los anulares cortados, ¿qué le hacían? ¿Los enterraban? Armand los imaginaba enterrándolos verticalmente, como brotes de espárragos, en pequeños cementerios de dedos. Quizá los incineraban.²⁷³

²⁷¹ Questionamo-nos se será alienatória a referência à mão direita ou à esquerda nas obras em apreço. É comumente aceite que a direita represente a luz, o sol, e a esquerda, a sombra, a lua. À direita se associa o Bem (é esse o lugar de Cristo junto do Pai) e à esquerda o Mal (é esse o lugar do pecador).

²⁷² Citemos, a este propósito, um interessante excerto do conto “El brazo derecho de mi padre”, de Juan José Millás: “Mi padre no se dio cuenta de que apenas me había abrazado hasta que perdió el brazo derecho en un accidente laboral por el que estuvo cuarenta días hospitalizado. Cada vez que iba a verlo, yo le miraba el brazo que no tenía como si fuera más visible que el izquierdo. Pero la ausencia, claro, carecía de volumen. Era un brazo de aire. Aquel empeño en observar lo inexistente no me facilitó ninguna conclusión, pero sí una cantidad de extrañeza que por la noche, en la cama, intentaba digerir inútilmente. Quería preguntar a mi madre qué habían hecho con el brazo amputado de papá, pero una especie de instinto me decía que se trataba de una pregunta indecorosa. (p. 59) Transcrevemos ainda o excerto de outro conto, “Enrique fue a la cárcel”, da mesma obra, no qual o autor relata o negócio que uma criança faz com um fantasma do armário, um chefe de pessoal, que ameaça despedir o seu pai: “- Mira – le dijo –, lo que más valoramos los jefes de personal son los dedos. No se puede firmar nada si no tienes dedos y nosotros vivimos de eso, de firmar. Guardamos en nuestro reino un depósito de dedos de repuesto, pues se nos caen con frecuencia. Si me das el dedo pequeño de tu mano izquierda, romperé la orden de despido de tu padre y nunca más te volveré a pedir nada. (...)”. Cf. MILLÁS, Juan José, “El brazo derecho de mi padre”, in *Los objetos nos llaman*, pp. 59-60.

²⁷³ MONZÓ, Quim, “Vida familiar”, *Guadalajara*, in *Ochenta y seis cuentos*, p. 383.

Cemitério e plantação estão juntos num paralelismo que, por si, é suficiente para ilustrar a teoria que temos vindo a desenhar: o desaparecimento é o princípio de um novo aparecimento. Será necessário devolver as coisas que já não vivem à terra, transformá-las em húmus fertilizador, fazendo-as reviver por esta via. Falamos em terra, como poderíamos falar em água, ar ou fogo. Recordemos a este propósito um filme de Manuel de Oliveira, datado de 1988, impregnado de um ambiente obsoleto de sombras e chamas com um violino como banda sonora. Intitulado *Canibais*, trata-se da adaptação de um conto de Álvaro do Carmo, no qual o Visconde de Aveleda (a lembrar o visconde dedolida de José Luís Peixoto, a que já fizemos menção em nota de rodapé) se mostra à sua amada tal como é: uma estátua, um moderno centauro, meio homem, meio máquina, com pernas e braços postiços, mecânicos, que há que tirar à noite. Perante o horror da amada, deixa-se desmontar como se de uma marioneta se tratasse, e os membros rebolam para a lareira onde se deixam também queimar. Poderíamos ver neste acto de deixar-se arder um género de tentativa de purificação pelo fogo, facilmente conciliável com a linha interpretativa que aqui levamos a cabo, não fosse verdadeiramente desmedida a cena que se lhe segue²⁷⁴. Estamos em total acordo com Ofélia Paiva Monteiro, quando refere que o conto redonda num “pot-pourri”, e citamos:

(...) onde o disforme se alia à sátira, o macabro se dissolve em caricatura e toda a ilusão romanesca é quebrada pelos jogos da ironia da narrativa. Não deixa, porém, o texto de possuir a estranheza inquietante e “séria” do grotesco: o mecânico aliado ao humano, o idealismo amoroso feito máscara, a abjecta gula de dinheiro.²⁷⁵

6.3. O cuspo e o vómito – a doença de viver

1. A tetralogia *O Reino*, de Gonçalo M. Tavares, traz-nos um importante contributo em torno das “secreções” relacionadas, de maneira mais ou menos directa, com a boca: a saliva, o sangramento das gengivas e o vómito. Através delas, partindo de *Um Homem: Klaus Klump*, é-nos possível desenhar toda uma teoria em torno do

²⁷⁴ É Ofélia Paiva Monteiro quem no-la explica: “ (...) o pai da noiva, com a fome exasperada pela demora da boda, penetra no quarto dos cônjuges atraído pelo cheiro a assado que de lá vem; encontra-o vazio e vendo no fogão “um imenso pedaço de carne” já em parte “torresmo”, chama os filhos e atira-se com eles ao manjar (...); vindo a saber mais tarde que Margarida se suicidara e que tinham literalmente comido o visconde, pai e filhos – um deles é magistrado – pensam em matar-se; mas tudo muda de repente quando o jurista se lembra de que o Visconde de Aveleda era milionário e de que as circunstâncias os tinham tornado “legítimos herdeiros da sua fortuna”. Cf. MONTEIRO, Ofélia Paiva, op. cit., pp. 31-32.

²⁷⁵ Ibidem, p. 32.

quadrinómio homem/máquina/Deus/natureza que nos permitirá em breve tornar mais transparente o significado do título desta tetralogia.

Voltemos à floresta onde Klaus e o seu amigo Alof fazem a resistência²⁷⁶. A parte orgânica influencia de tal modo a racional que a má alimentação de Klaus, responsável pelas gengivas em sangue, lhe afecta o discurso: “As vitaminas são importantes para as tuas frases. Klaus falava agora de gramática errada, falava confuso”²⁷⁷. Em toda a obra tavariana, de resto, se verifica essa interferência da realidade corpórea na racional, como o verifica Pedro Eiras, aquando de uma análise de *O Senhor Henri*:

Pensa-se por causa do cansaço; ou: “Aquilo a que chamas sabedoria poderá muito bem ser dores de costas”. (Tavares 2004b: 64). Ou ainda: a alma é o intestino, cujas circunvoluções o próprio cérebro imita (Saguenail 2000), o pensamento é uma consequência da retenção do esperma e da libertação das fezes (Botul 1946) ... Dir-se-ia que o corpo exige as suas superestruturas, se o corpo não fosse já uma superestrutura. O corpo segrega pensamento, como segrega o pus quando está infectado. Contra Platão, é preciso pensar que o corpo é primeiro.²⁷⁸

Mas se esta orgânica “explosiva” incomoda e atrapalha Klaus, tal não acontece com Alof que diz sentir-se muito bem com as suas gengivas inchadas e vermelhas; o hálito doente não o impede de se sentir forte ou de tocar Mozart com a boca *nojenta*. Até que ponto a atitude das duas personagens perante esta intromissão do orgânico na actividade racional não é reveladora da crença de cada uma delas em paradigmas diferentes, na forma de conceberem a existência? Duas músicas se elevam perante estes homens: em Klaus, o som da bala e da bomba anunciam um novo Deus; em Alof, os instrumentos musicais são tudo o que tem e é. Qual das duas perspectivas estará mais perto do Reino?

Depois da guerra, o primeiro dedica-se ao negócio, o outro continua a ser um homem simples. Estamos perante o paradigma da técnica, da máquina, e o paradigma da arte, da música. O momento em que Alof devolve o dinheiro ao amigo é emblemático do modo como a exactidão é valorizada por Klaus. Klaus sente-se desconfortável com o sangue nas gengivas, o mau hálito e o vómito, possivelmente porque reconhece nesta orgânica, que funciona mal, algo que nunca pode ocorrer com o mundo do metal, das armas e do dinheiro. É a inexactidão destas coisas do corpo que o perturbam. Talvez a

²⁷⁶ Veja-se o capítulo 5.1 do presente trabalho.

²⁷⁷ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 29.

²⁷⁸ EIRAS, Pedro, op. cit., p. 51.

ferrugem de uma máquina seja mais fácil de resolver do que a hepatite de um funcionário²⁷⁹.

Não será, todavia, por este motivo que não suporta a saliva excessiva de Xalak projectada na sua nuca. O facto é que a exposição da nuca ao outro, segundo um contexto militar, implica uma sujeição ao inimigo, tendo este uma perspectiva privilegiada sobre o adversário e, por isso, o controlo da situação. A nuca exposta ao outro anuncia uma perseguição²⁸⁰. Em segundo lugar, a saliva projectada sobre alguém é sempre indicadora das posições fraco/forte, como nos é dito em mais do que uma ocasião:

Alguém lhe agarrou no pénis com força, empurraram-no para baixo, e foi aí que sentiu de novo, com nojo, a baba na nuca que não parava.²⁸¹

Klaus estava na prisão ao lado de Xalak, o homem que salivava demasiado, o homem que se tinha babado na sua nuca, o homem que era o dono da cela.²⁸²

Leo Vast percebia que se quisesse poderia cuspir-lhe na cara [na de Clako], e por isso o beijava algumas vezes. Beijo-te porque posso cuspir em ti quando puder.²⁸³

Embora não restem dúvidas de que aquele que cospe é superior ao outro, a ambiguidade não deixa de se instalar em algumas situações. O mesmo Xalak que é uma autoridade entre presos sofre de uma demência mental que faz dele um louco, isto é, um fraco. Semelhante ambiguidade poder-se-á verificar no poderoso Lenz Buchmann do último romance da tetralogia, quando este, em estado terminal, tenta cuspir, sem sucesso, no rosto do padre que lhe dá a extrema-unção. A “incontinência” das glândulas produtoras de saliva, no primeiro, e a falta de força para projecção do cuspo, neste último, colocam ambas as personagens num estado de impotência do qual não têm consciência. A saliva é pois matéria pastosa porque dúbia e incerta no que toca as relações de poder.

²⁷⁹“Para um homem de negócios a ferrugem das máquinas fortes é mais preocupante do que a hepatite de um funcionário. É evidente, não são sequer coisas colocáveis lado a lado na balança. A ferrugem da máquina valerá quanto? Cem homens com hepatite? Como fazer estes cálculos sem brutalidade mas com exactidão?” Cf. TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 129.

²⁸⁰ Citemos o seguinte excerto de um conto do autor: “Saía de casa e sentia algo na nuca, como se o sol batesse ali, em cheio: na nuca. Não era o sol e nenhum insecto, era tão leve, só podia ser Napoleão, o imperador, que o perseguia.” Cf. TAVARES, Gonçalo M., “Napoleão e o violino”, in *água, cão, cavalo, cabeça*, p. 85.

²⁸¹ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 50.

²⁸² Ibidem, p. 71.

²⁸³ Ibidem, p. 125.

2. Foquemo-nos mais nesta última personagem para tentar compreender o alcance metafórico da sua “cuspidela” de moribundo. Sem força suficiente para cometer o suicídio, premindo o gatilho do revólver que haveria de lhe dar uma morte digna – uma morte pela força da bala, como a do pai –, Lenz Buchmann não tem outra saída que a de se deixar morrer, mesmo que não esteja convencido dessa realidade. A fraqueza do dedo – o mesmo dedo que dá ordens – anuncia e simboliza a sua desconexão com o mundo. Trata-se de uma desconexão involuntária, dado que este é o protótipo do homem que esteve sempre habituado em agarrar nas coisas e em controlar as situações. O dedo sem força de Lenz Buchmann tem uma impotência ainda maior que a do dedo amputado de Joseph Walser: neste, a amputação significa, a nosso ver, uma ruptura com o divino e com o outro, em favor de uma maior fusão com a máquina, com o metal; em Lenz Buchmann, nem sequer com a máquina, a arma, há possibilidade de fusão. Ao falhar a tentativa de suicídio, a personagem tem ainda de receber a visita de um padre para que lhe seja dada a extrema-unção. É então que se produzem internamente uma série de acções que não ganham visibilidade fora da escala microscópica do *eu*. Do lado de fora, constituem um nada que deixaria em aberto a questão, “ter-se-á convertido Lenz Buchmann?”, se o narrador não partilhasse com o leitor a sua omnisciência. Desmontando essas acções internas, verificamos que o moribundo Lenz Buchmann tem ainda a percepção de que o discurso do padre é repetitivo, que Julia tinha sido atrevida ao permitir a entrada desse homem, e que, apesar da tentativa de hipnose, não haveria de ser vencido pelo cansaço e dizer que *sim*. A sua vontade é clara: dizer que *não*, mas esta é uma palavra que pesa e Lenz não tem força para a pronunciar. Pensa, então, em cuspir na cara do padre que inclina a sua face a um pedido seu. As suas intenções são claras, mesmo que o seu estado já não permita grandes operações estratégicas: atacar. E o ataque, neste momento, consiste em, com todas as suas forças, puxar um depósito de saliva da sua boca e projectá-lo para a face do padre, qual um canhão em pleno cenário de guerra:

Mas antes dessa pequeníssima rotação do pescoço, já Lenz, reunindo naquele momento todas as forças que tinha no interior da sua boca, avançava com uma cuspidela, que ele sentira primeiro ganhar balanço e depois sair da boca ou pelo menos tentar sair porque, devido à fraqueza e à posição em que o seu pescoço estava, o que de facto aconteceu foi que o cuspo nem chegou a ser projectado; e o que de dentro do seu corpo parecera uma cuspidela firme atirada contra os olhos do sacerdote tinha sido, de fora, do exterior daquele corpo, visto enquanto um desleixo involuntário, um descontrolo de saliva que

fizera com que o seu rosto ficasse sujo da própria saliva. Imediatamente acima e abaixo dos lábios e no queixo.²⁸⁴

Externamente, estas acções internas de Lenz Buchmann não são percebidas nem pelo padre nem por Júlia, mas o leitor tem acesso a este Lenz vil e fraco que não encontra em lado nenhum possibilidade de reabilitação para o seu estado abjecto. Neste sentido, esta é, seguramente, a personagem mais grotesca da tetralogia *O Reino*. Lenz é mais grotesco do que o surdo-mudo que cuida dele, do que o mendigo que bate à sua porta ou do que todas as outras personagens loucas, doentes, deficientes ou estranhas que fomos conhecendo ao longo dos quatro livros pretos. Este *grotesco lenziano* está muito próximo do de Kayser que traduz uma relação conturbada com um mundo feito de angústias. Já não se trata de um grotesco cómico, mas de um grotesco abjecto ou terrífico. Sigamos o que nos diz Maria do Rosário Mariano relativamente à especificidade das personagens que protagonizam este tipo de grotesco e tratemos de desenhar um paralelo com o nosso protagonista. A autora começa por dizer que essas personagens têm “um potencial de malevolência ou uma crueldade actuante que atemoriza e angustia.”²⁸⁵ Ora, Lenz Buchmann é, na nossa perspectiva, a encarnação desse potencial, ele que sempre meteu medo aos outros e que nunca sentiu medo de ninguém:

Mas que padre era aquele? (...) Buchmann, num acesso súbito de memória, cada vez mais raro, lembrou-se com nitidez da conversa que uma vez tivera com um sacerdote na própria igreja; da forma como o amedrontara e da forma como sentira naquele sacerdote o medo. (...) Recordava, isso sim, com nitidez, a face de dois ou três homens que o haviam amedrontado (...). Mas como recordar as centenas de rostos que, ao invés, ele, Lenz Buchmann, havia amedrontado?²⁸⁶

A descrição que a autora faz das personagens masculinas de Beckett²⁸⁷ poderia corresponder também à de Buchmann:

Surtem aos olhos de espectador/leitor – quase sempre na fase final ou terminal das suas vidas – como portadoras ora de vileza de carácter, ora de pusilanimidade irremissíveis.
(...)

²⁸⁴ TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era da Técnica*, p. 370.

²⁸⁵ MARIANO, Maria do Rosário, “Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch”, in *O Grotesco*, Centro de Literatura Portuguesa FLUC, Coimbra, 2005, pp. 60-61.

²⁸⁶ TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era da Técnica*, p. 336.

²⁸⁷ Refiramos alguns exemplos dessas personagens: Krapp, em *La Dernière Bande*, Joe, em *Dis, Joe*, Malone, em *Malone meurt*, Homme, em *Comédie*, Willie, em *Oh les Beaux Jours*, Mr. Rooney, em *Tous ceux qui tombent*, são alguns exemplos dessas personagens.

Sejam quais forem, porém, as vertentes do grotesco, todas configuram um modelo agressivo ou violento de confronto questionador com a realidade (...).²⁸⁸

A repulsa psicológica ou moral provocada por estas personagens é tão intensa que, segundo a autora, aniquila a comicidade e o riso. Num tipo de grotesco de outros contornos, o riso seria um antídoto para a tragicidade da vida, mas, aqui, perde esse valor porque, também ele desaparece. O homem mostra a sua face descarnada e cruel, despindo-se até ao “rebaixamento” bakthiano. A autora menciona as distorções anatómicas, a sexualidade sórdida, as cenas escatológicas ou macabras, a linguagem obscena e as representações satânicas como elementos desse nivelamento da personagem com a abjecção. Que marcas aqui referidas são visíveis em Lenz Buchmann? Parece-nos evidente que o recurso a uma sexualidade sórdida é o que melhor ajuda a definir o carácter deste protagonista. Vejamo-lo como lida com este aspecto:

Buchmann já chamou a mulher, apresentou-a a Rafa, como fizera pela primeira vez com o vagabundo. (...) Uma troca de frases perfeitamente desconexa, acompanhada com vinho, e observada do exterior, à distância, pela sua mulher, que raramente dizia uma palavra, mas que de vez em quando sorria para o marido, com um olhar tão explícito que Lenz o via já como um olhar de uma prostituta.

(...)

Excitado, Lenz começou a mexer na sua mulher enquanto o louco, ao contrário do que sucedia com o pedinte que habitualmente os visitava, não baixou os olhos.

(...)

Aquele louco não baixava os olhos, dizia alto palavras e expressões ordinárias e ria-se do que ele e a sua mulher estavam a começar a fazer.

Lenz Buchmann pediu à mulher que se levantasse e, mesmo ali, na mesa, com uma cadeira de intervalo entre o louco e eles, começou a levantar-lhe a saia, ao mesmo tempo que desapertava os botões das calças. O louco Rafa não parava de dizer obscenidades (...).

Ele dizia, alto: deixe-me ser eu, doutor!

(...)

A Sr.^a Buchmann tentava defender-se do louco. À força, ele obrigava-a a manter-se de costas, baixando-lhe violentamente a cabeça, e tinha já tirado, para fora do fecho das calças, o seu pénis excitado.²⁸⁹

Só perante espectadores com características como as do mendigo ou as do louco, Lenz Buchmann consegue cimentar aquilo que é: por um lado, um indivíduo “imoral”, por outro, “um indivíduo único, sem cópia”²⁹⁰. Ainda que Gonçalo M. Tavares coloque na boca de Rafa todo um rol de obscenidades, é Lenz o grotesco. Do louco, espera-se a

²⁸⁸ MARIANO, Maria do Rosário, op. cit., p. 61.

²⁸⁹ TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era da Técnica*, pp. 240-241.

²⁹⁰ Ibidem, p. 238

incontinência mórbida da palavra²⁹¹, mas do médico não se espera, nem se tolera, que tenha prazer ao escutá-la. Como um Frankenstein que se confunde com a sua criação, aqui se confunde também a loucura de uma e de outra personagem. Veremos, em breve, como a do médico se há-de sobrepor à do louco e como a verdadeira monstrosidade não está no humanóide, no ser humano diminuído ou marginal, mas na deformação mental daquele que o usa. Sabemos como, em tempos passados, as pessoas se divertiam com os “freaks”, as “aberrações”, rindo deles ou ganhando dinheiro à custa da sua diferença; hoje, essa ideia está ultrapassada e a perturbação daqueles que possam continuar a segui-la tende a ser condenada moralmente. A monstrosidade já não está num corpo de um corcunda ou de um homem elefante, mas na mente perversa talhada para o mal.

A excitação sexual de Rafa leva à tentativa de violação da mulher de Lenz. Este reage matando o louco com um tiro, mas é quando mata a própria mulher que a sua monstrosidade se manifesta. O horror continua a mostrar-se no comprazimento que sente na observação dos crânios desfeitos, na mentira que forja para se ilibar do crime e no riso que contém quando o polícia mais graduado da cidade lhe diz palavras de consolo lamentando a tragédia. É neste quadro macabro que Gonçalo M. Tavares nos pinta a imagem grotesca do homem que sempre viu o poder como o único vector da sua vida. Vejamos como Kayser pensa esta questão:

(...) um dos elementos constantes da configuração do grotesco é a monomania, a ideia fixa ou a paixão que reduza patologicamente o sujeito a uma visão unidimensional e traga, por consequência, um radical distanciamento do mundo com a perda das coordenadas que estruturam o ser humano.²⁹²

Neste parágrafo antevemos o declínio de Lenz Buchmann. Teremos de avançar algumas páginas para assistir ao desarmar de um homem que usou o ódio como motor da sua vida.

Sozinho no quarto, Lenz está face ao televisor ligado. Só os seus olhos parecem ligados à vida. A luz que vem do aparelho é uma luz forte e estranha; não é da mesma família da luz eléctrica. Esta luz dá-lhe prazer e protecção, e, pela primeira vez, ele sente que não é capaz de odiar. Essa luz chama-o, pelo nome, e só então ele se deixa ir:

²⁹¹ A expressão é de Maria do Rosário Mariano, cf. op. cit., p. 59

²⁹² Apud MARIANO, Maria do Rosário, op. cit., p. 60.

Há muito que esperava por aquilo, pensou, e veio-lhe à cabeça que em breve seria bom pedir que enchessem aquele quarto de televisões (...). Lenz Buchmann percebeu, então, que os feixes de luz, que ao mesmo tempo o tranquilizavam, o estavam a chamar pelo nome.

Pousadas sobre o colchão as mãos transmitiam-lhe leveza – estava liberto do fardo de ter de agarrar em coisas e os seus dedos, cada um deles, pareciam sentir essa liberdade e, com serenidade completa, esperavam.

(...) Depois talvez tenha existido uma pausa e de novo da televisão veio uma luz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi; deixou-se ir.²⁹³

Triunfo de Deus sobre a Tecnologia ou desta sobre Aquele?

Poderíamos ver no final desta tetralogia não um conflito entre os dois reinos, mas a hipótese de uma complementaridade entre eles de que o cuspo de Lenz Buchmann seria a declaração, embora inconsciente. Teríamos de ver na saliva o selo desta fusão, a cola que une, e não o desprezo e o escárnio. A saliva é, de facto, considerada uma secreção com poderes mágicos ou sobrenaturais que cura ou corrompe, que une ou dissolve, que adula ou insulta²⁹⁴. A ambiguidade não deixa de se instalar junto da hipótese que acabámos de levantar, se tivermos em conta o contra-argumento presente em cada um dos binómios acima indicados. Efectivamente, a tê-los em consideração, depressa reconheceríamos que uma colagem nestes moldes, tão próximos do embuste como do imprevisto, não poderia ter a força suficiente de uma união duradoura, ainda que a leveza dos dedos de Lenz (“dedos que esperam”²⁹⁵) possa confirmar a sua disponibilidade para o toque de Deus, depois de o indicador o ter desviado das suas intenções suicidas e afastado do reino da máquina.

O homem que se crê criador dele próprio não admitiria a superioridade de um outro ser. Como nos diz Alain Touraine, “a sociedade moderna no Ocidente foi criada por um sujeito presente em cada indivíduo que, por isso, deixou o mundo divino.”²⁹⁶ Este sujeito, masculino, produziu muita energia e ao mesmo tempo suscitou tensões. O mesmo autor diz-nos que o pólo dominante da sociedade até há bem pouco tempo era o dos homens, agentes da conquista, da produção e da guerra, e elucida-nos quanto às falhas da passagem de um paradigma de compreensão da vida baseada no divino a um paradigma assente no progresso:

²⁹³ TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era de Técnica*, pp. 374-375.

²⁹⁴ CHEVALIER, Jean, GHREERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/ Júpiter, Paris, 1982.

²⁹⁵ TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era de Técnica*, p. 375.

²⁹⁶ TOURAINE, Alain, *Um Novo Paradigma Para Compreender o Mundo Hoje*, Instituto Piaget, Lisboa, 2005, p. 211.

A morte de Deus não levou ao triunfo da razão sobre o cálculo, ou inversamente a libertação dos desejos; ela conduziu também cada indivíduo a afirmar-se como o criador de si mesmo, como sendo a finalidade da sua própria acção, num movimento caleidoscópico onde todos os fragmentos do eu chocam, se misturam e se destroem entre eles.²⁹⁷

Com Lenz Buchmann assistimos à agonia do sujeito agente da conquista, da produção e da guerra. Os fragmentos do eu chocam-se, efectivamente, e agravam-se com o avanço da doença. O espírito calculista e racional de Lenz esvazia-se deixando de abrir caminhos. Que solução haverá para o último Buchmann? Que solução haverá para o homem-sujeito cujo retrato nos apresenta Alain Touraine? O sociólogo expõe-a do seguinte modo:

Estamos a sair, já saímos, da época em que a natureza das máquinas e das técnicas utilizadas definia a sociedade. E pese embora a importância que as comunicações ocupam nas sociedades contemporâneas, é em termos de relações consigo, mais do que de comunicação com os outros, que o novo tipo de vida social se define a si mesma.²⁹⁸

O novo paradigma de compreensão do mundo passa pela viragem do sujeito para si próprio. Lenz, que sempre considerou a electricidade bem mais indispensável do que a boa circulação do sopro divino, sente-se tranquilo com a presença de uma outra luz que parece não ser a mesma da gerada pela electricidade. Pouco depois, chamam por ele, e ele deixa-se ir. É um acto voluntário seu, mas será finalmente um *sim* ao divino? Ou terá Lenz Buchmann empreendido a viagem ao interior de si próprio materializada nesse chamamento que põe em destaque, pelo uso do seu nome, a sua individualidade?

A acreditar nesta última hipótese, teríamos de ver nesta tetralogia de Gonçalo M. Tavares, e em especial neste último romance, uma alegoria capaz de encaixar com precisão na teoria de Alain Touraine, a de que a nossa época passou por três etapas, a da máquina (a guerra), a das comunicações (a aldeia global) e a do sujeito (comunicação consigo mesmo), isto é, três paradigmas: o da política, o do capitalismo e o da cultura. Ora, em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, precisamente na conclusão sobre a qual

²⁹⁷ Ibidem, p. 125

²⁹⁸ Ibidem, p. 110. Poderemos acrescentar outras passagens da mesma obra:

“Nós somos desintegrados, fragmentados e seduzidos continuamente, passando de uma situação a outra, de stimuli a outros. Perdemos-nos no grande número de das nossas situações, das nossas reacções, das nossas emoções e dos nossos pensamentos. O sujeito é uma chamada a si, uma vontade de retorno a si, a contra-corrente da vida comum.” Ibidem, p. 120.

“Procurámos durante muito tempo o sentido da nossa vida numa ordem do universo ou num destino divino, numa sociedade ideal ou numa sociedade de iguais, num progresso sem fim ou numa transparência absoluta. Mas essas tentativas (ainda presentes) esgotaram-se (...). À medida que novos poderes triunfavam, reentrámos em nós mesmos, descobrindo-nos na nossa realidade mais concreta (...), mergulhando no mais profundo de nós mesmos para fugirmos às ideologias da terra, do povo ou da comunidade.” Ibidem, pp. 122, 123.

temos vindo a demorarmo-nos, encontramos essas três etapas materializadas no revólver, na televisão e no estranho chamamento feito de luz. O facto de darmos razão a Alain Touraine na medida em que acreditamos que o sujeito se encontrou a si mesmo, não invalida que este encontro se possa ter produzido também com Deus, dado que se trata aqui de mudança de atitude na recta final da vida. Quer defendamos um, quer outro encontro parece-nos evidente que este episódio final encerra uma demanda, ainda que aparentemente passiva (ele *deixa-se ir*). No entanto, o acesso à realidade microscópica do *eu* foi-nos vedado no momento em que Lenz deixa de sentir ódio, ao contrário do que aconteceu no momento da cuspidela. Assim como ninguém poderá saber se os outros cantam ou não por dentro²⁹⁹, jamais poderemos saber se a procura não terá sido activa debaixo da aparência da passividade. Jamais poderemos saber o que se passou naquele milímetro abaixo da pele. Este respeito do narrador pelo momento em que a personagem se encontra (ou encontra Algo), este silêncio desta entidade sempre tão omnisciente, tão cúmplice com a visão fria das personagens, poderá ser um sinal de que uma outra omnisciência, feita de outra matéria, se levanta e o faz calar.

6.4. O corpo cadáver – uma linguagem para lá da epiderme

1. Disse Georges Bataille: “A vida é sempre um produto da decomposição da vida, é sempre tributária, em primeiro lugar da morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres.”³⁰⁰ Se assim encarássemos efectivamente a vida, a morte – acrescentemo-lo nós – seria bem menos terrífica. Referimos já por diversas vezes que, tanto em Quim Monzó, como em Gonçalo M. Tavares, se apresentam situações que estão próximas do desaparecimento, ou são já, elas mesmo, o desaparecimento. Referimos também que essa ausência é anunciadora de um aparecimento, um novo nascimento. Nesta linha, estamos inevitavelmente de acordo com Bataille, quando este afirma que só a morte assegura o rejuvenescimento e que os seres, cuja força explosiva está esgotada, devem ceder o lugar a novos seres.

²⁹⁹ Aludimos a uma frase de “Napoleão e o violino” a propósito dos fuzilados da guerra civil espanhola que aguardam a morte de boca vendada, mas a cantar por dentro.

³⁰⁰ BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, p. 49.

No início deste capítulo, vimos como a explosão visceral, o corte das partes do organismo ou o seu estilhaçamento se deram sob o signo do tumulto e do desconcerto. Questionamo-nos, neste momento, sobre o que acontece, ultrapassada essa convulsão. Sabemos que tudo se encaminha para as conclusões que nos apresenta Bataille. Mas será essa passagem da morte à vida pacífica? Que linguagem se exprime para lá da carne morta ou amputada, para lá da velhice, da doença terminal e da loucura?

Com a morte, as funções de comer e excretar, que mantêm o organismo vivo, cessam. A par dessas funções, outras, como a de copular, terminam também. Deixam de ser libertadas substâncias provenientes da digestão ou da actividade sexual; ao morto tapam-se-lhe os orifícios naturais; mas é a partir deste momento que o corpo começa a exalar o que de mais repugnante há nele, como se sem aliados que o ajudassem a disfarçar a sua natureza inconveniente, não tivesse mais remédio que deixar-se domar definitivamente por ela, tal como no-lo explica Gonçalo M. Tavares em dois contos distintos da obra *água, cão, cavalo, cabeça*. Citemos, em primeiro lugar, “O pé”, e, em seguida, “A moeda”:

Os cadáveres entregam-se aos outros e às coisas como os bebés recém-nascidos. Nem é tanto a vontade de se deixar ir, é a falta de força para recusar, é mais isto, não sou ingénuo. Quem é forte fica sozinho.³⁰¹

Não há legislação para a música como não há legislação para a doença. A natureza é ilegal e bruta e nós não somos natureza enquanto estamos vivos e ricos, com o corpo esquecido. Mas quando somos velhos somos natureza e quando estamos doentes somos natureza, e quando morremos somos ainda natureza.

E não ter dinheiro é isso: é ser mais natureza, estar mais dependente da falta de legislação que há na música e nos bichos (...).³⁰²

Somos confrontados, através destas palavras, com a presença de um novo protagonista: o corpo morto, aquele que é ainda mais natureza do que o corpo vivo. É esse corpo morto, sinónimo de podridão, que lança sobre nós o horror, mas também o fascínio, porque está envolto numa série de proibições que a sociedade regulamenta e de que resulta a nossa náusea. Retomemos, quanto a esta questão, as interessantes palavras de Bataille:

O poder de gerar podridão é uma crença ingénua que corresponde ao misto de horror e de atracção que sobre nós exerce. Esta crença está na base duma ideia que se formou acerca da natureza e que consiste na noção da natureza má, da natureza “que envergonha”. A corrupção resumia este mundo donde viemos e para onde voltamos.

³⁰¹ TAVARES, Gonçalo M., “O pé”, in *água, cão, cavalo, cabeça*, p. 77.

³⁰² TAVARES, “A moeda”, ibidem, p. 55.

Nesta apresentação, o horror e a vergonha ligavam-se simultaneamente ao nosso nascimento e à nossa morte.

Estas matérias movediças, fétidas e tépidas, de aspecto repugnante, essas matérias onde fervilham os ovos, os germes e os vermes estão na origem das reacções decisivas a que chamamos “náuseas”, “enjoo”, “nojo”. Para lá da confusão futura, que se abaterá totalmente sobre o ser que sou eu e que espero ser ainda sobre o ser cujo sentido talvez seja mesmo mais o esperar ser do que o ser (como se eu não fosse a “presença” que sou, mas o futuro que espero e que ainda não é), para lá dessa destruição, dizíamos, a morte anunciará o meu retorno à purulência da vida. Por isso posso pressentir – e viver na expectativa dela – essa purulência multiplicada que, antecipadamente, celebra em mim o triunfo da náusea.³⁰³

No conto “O pé”, dois jovens que se deslocam às urgências, porque um deles torceu o pé, examinam os corpos sujeitos à velhice, à doença e à loucura. A preocupação infantil de que falamos em 6.1., no que diz respeito ao destino dos membros que são deslocados do sítio a que pertencem naturalmente, repete-se neste conto em relação ao destino das substâncias que entram artificialmente no corpo (“Dois velhos de maca, com oxigénio a entrar pelo nariz. Vai até aos pulmões e dá a volta, penso. E sai por onde, o mundo?”³⁰⁴) Nesta visão sempre dicotómica do mundo, capaz de se explicar em frases curtas, passíveis de serem escritas num quadro de ardósia, a doença define-se por atributos que constituem pólos negativos dos que estão associados à saúde. Numa análise componencial ou sémica da forma “doença”, por oposição à de “saúde”, poderíamos chegar aos seguintes traços distintivos: [- força], [- robustez] e [- movimento]. Em última análise a doença é a despromoção total da saúde, e o corpo, para usarmos a definição do escritor, é “Deus despromovido”³⁰⁵.

Num outro conto, “O pescoço grande do cisne”, o último da sua recolha³⁰⁶, Gonçalo M. Tavares fala-nos de um cadáver de um homem nu, esquecido no corredor de um hospital. O corpo está de ventre voltado para a maca porque, nas costas, alguém lhe colocou umas asas de anjo pintadas de branco. Este disfarce, que é, a nosso ver, prótese ou implante do divino rejeitado pelo corpo, de nada serve para a dignificação da personagem. “Podes pôr asas atrás das costas a fingir que és anjo. Mas serás enterrado à mesma”³⁰⁷ – diz-nos a voz do narrador. Ao fim de três dias, no entanto, o cadáver começa a cheirar mal e a mudar de cor, mas ninguém o enterra. Numa técnica recorrente em Gonçalo M. Tavares, o narrador dirige-se a um interlocutor ausente, que trata por tu,

³⁰³ BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, p. 50-51.

³⁰⁴ TAVARES, Gonçalo M., *água, cão, cavalo, cabeça*, p. 78.

³⁰⁵ TAVARES, Gonçalo M., “Um coração de rosas”, *ibidem*, p. 21.

³⁰⁶ TAVARES, Gonçalo M., “O pescoço grande do cisne”, *ibidem*, pp. 89-91.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 89.

numa retórica que pretende dar ênfase às suas conjecturas, e conclui: “Mas ouve isto, por favor, vê isto: tinha asas de anjo, mas já cheirava, já cheirava muito.”³⁰⁸

2. Em “Mi Hermano”³⁰⁹, um dos contos de Quim Monzó mais marcado pelo fantástico, o cadáver do irmão do narrador, que partilha com ele o protagonismo da história, também não é enterrado. Mas a eliminação dessa acção não é fruto do esquecimento, ela nasce da necessidade de as personagens estacionarem, adiarem ou ignorarem por completo a verdade dramática; elas convencem-se, ou antes, fingem convencer-se, de que o morto está a dormir, embriagado ou indisposto, e estão determinadas a cuidar dele e a manobrá-lo, como se se tratasse de uma marioneta que, à maneira da estátua de Pigmaleão, pudesse ainda ganhar vida. Ao contrário do cadáver com asas de anjo, este corpo não cheira mal, ainda que esteja há seis anos por enterrar.

Estamos perante dois registos diferentes, e a presença *versus* ausência de cheiro é o critério que os separa e distingue. O humor do relato de Monzó advém do facto de o aspecto da decomposição do cadáver não ter sido propositadamente pensado, a despeito da curiosidade de um leitor mais *naif*, já nosso conhecido, interessado em saber o destino último de dedos e braços amputados. É a negligência deste detalhe que torna possível a coabitação dos irmãos, ou seja, a permanência do morto no mundo dos vivos, como se estivéssemos no registo de uma comédia americana³¹⁰. Não havendo putrefacção, não há riscos de contaminação. No entanto, a ironia de Monzó coroa com densidade trágica este conto, quando descobrimos que o irmão vivo encontrou no irmão morto uma desculpa para não viver, razão para perguntar: quem é o morto, afinal?

Seis años más tarde murió mamá y, al cabo de pocos meses, papá, que sin ella se deshizo como un helado al sol de agosto. Pensé que, al haber muerto nuestros padres, por fin había llegado el momento de dejar de fingir. Pero le doy vueltas y más vueltas, y siempre acabo por no atreverme. En parte porque esta dedicación obsesiva a mi hermano, este vivir por persona interpuesta, me ha ahorrado todos estos años tenerme que relacionar demasiado con gente, tener que ser realmente yo, y en parte por Teresa, que no sé si soportaría saber la verdad.³¹¹

Ainda que não haja cheiro a putrefacção, a contaminação é evidente. Daqui resulta a ideia de que o morto, estando num lugar onde não pertence, é sempre algo não

³⁰⁸ Ibidem, p. 91.

³⁰⁹ MONZÓ, Quim, “Mi hermano”, in *El mejor de los mundos*, pp. 11-18.

³¹⁰ Lembramos, por exemplo, o filme “Fim-de-semana com o morto”, do realizador Ted Kotcheff (1989) e do realizador Robert Klane (1993).

³¹¹ MONZÓ, Quim, “Mi hermano”, in *El mejor de los mundos*, p. 18.

resolvido. A morte não pode manter-se na desejada paragem do descanso da vida; ela tem de seguir os seus trâmites. Um cadáver esquecido, preso ao mundo dos vivos, não tem oportunidade de se transformar no *corpo glorioso* (de que falávamos no ponto 5.1), o corpo que busca transformar-se criando uma nova realidade, sob uma influência cósmica ou divina.

É, a nosso ver, também essa a mensagem que nos transmite o relato de Gonçalo M. Tavares em torno do homem nu com asas brancas de anjo. Não há neste morto nenhum humor negro, ao contrário do que acabámos de ver, mesmo que a nádega à vista lembre ao narrador a posição matutina das mulheres que fingem dormir para seduzir o parceiro.

A morte em Monzó é mais optimista do que em Gonçalo M. Tavares. Quando a filha do narrador de “La vida perdurable”, que cresceu a ver a família ser dizimada por sucessivos diagnósticos de cancro, diz “¡Estamos con suerte, en esta familia!”³¹², ou que a próxima a morrer será ela (e nisto não se equivoca), as personagens reagem com naturalidade e, inclusivamente, com um sorriso. Não nos devemos, porém, deixar enganar por esse optimismo de Monzó que já sabemos ser depósito das ironias mais cruéis.

Em Gonçalo M. Tavares, não há lugar para este tipo de “optimismo” no tratamento da morte, o que não significa, contudo, que haja motivos para a chorar. Em tempo de guerra, a morte é entendida como uma fatalidade natural, algo que a terra espera que lhe devolvam, como se depreende nesta reflexão da personagem Klaus, em *Um Homem: Klaus Klump*:

Klaus já viu cadáveres a mais. Por vezes pensa nesses corpos dóceis como selos que vão sendo colados à terra. E o lugar deste selo é mesmo o chão. O que sempre o impressionou foi ver cadáveres pendurados: sempre fechou os olhos em frente dos enforcados porque os cadáveres são o selo natural que as cidades violentas vão deixando. O cadáver está condenado à terra. A terra condenada ao cadáver.³¹³

No poderoso Leo Vast, a descrição do cadáver reveste-se de uma maior frieza quando a personagem se refere ao corpo morto como um artigo “organicamente imóvel” ou “organicamente inútil e ineficaz”³¹⁴ e encara a guerra como um instrumento para manter a proporção entre ricos e pobres mais equilibrada, visto que eram estes os que

³¹² MONZÓ, Quim, “La vida perdurable”, in *El mejor de los mundos*, pp.95-102.

³¹³ TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, p. 88.

³¹⁴ Ibidem, p. 108.

morriam mais. Com uma outra frieza, o médico Theodor Busbeck, de *Jerusalém*, na pesquisa que faz sobre o horror na História da Humanidade, detém-se na observação de fotografias resultantes de um holocausto, descobrindo nos cadáveres nus uma “obscenidade secundária, um outro material, uma outra substância”³¹⁵ que fazia com que nunca tivessem sido humanos. Em *A máquina de Joseph Walser*, a frieza da personagem poderosa é, seguramente, mais tolerável aos olhos do leitor:

Os mortos morrem, é assim mesmo, nenhuma novidade. Enterram-se, escondem-se, desaparecem rapidamente; e os desaparecimentos são os factos mais tolerados pelos corações sentimentais. Perante o que desaparece, perante o que já não é visto, perante o invisível: quem se comove?³¹⁶

O desaparecimento do corpo morto do homem não contempla nesta visão objectiva da morte uma continuidade noutra dimensão. Mas quererá Gonçalo M. Tavares, o grande cúmplice da pessoa incógnita que colocou as asas de anjo no cadáver esquecido no hospital, quererá ele reivindicar a presença de Deus e não no-lo queira mostrar com o mesmo orgulho de um Lenz Buchmann? E de que matéria será feita este Deus? Numa afirmação que faz em *Biblioteca*, talvez encontraremos uma resposta: “Se a alma é uma víscera não quero pensar o que será Deus.”³¹⁷

Apêndice

Vimos, na passagem do capítulo 5 para o capítulo 6, a forma como o excreto das matérias³¹⁸ que o organismo não pode reter passou a ter como cenário, não as partes baixas do corpo, mas as superiores. O rosto ganha protagonismo em relação aos genitais ou aos órgãos da micção e da defecação. Não se trata, contudo, de mostrar com nitidez uma cara expressiva: os rostos que aqui encontramos lembram os de Francis Bacon, sobretudo os tavianos, e neste aspecto, estamos em sintonia com o que concluiu Pedro Eiras, referindo-se à obra *O Senhor Brecht*, comentário que se aplicaria também às personagens de *O Reino*:

³¹⁵ TAVARES, Gonçalo M., *Jerusalém*, p. 45.

³¹⁶ TAVARES, Gonçalo M., *A máquina de Joseph Walser*, p. 52.

³¹⁷ Apud EIRAS, Pedro, op. cit, p. 177.

³¹⁸ Às substâncias que sobram da actividade metabólica do corpo, devemos também acrescentar os órgãos e as partes do corpo que os autores introduzem nos seus relatos, tornando-nos cúmplices deste rasgo fantástico através da estranheza causada por ligações semânticas do tipo “excretar o fígado”, “excretar o dedo indicador” ou “excretar uma orelha”.

Mas o texto de Gonçalo M. Tavares não diz rosto, nem cara, nem olhos, nem boca. Nestes livros tão marcados pelo corpo, os elementos do rosto desaparecem:  raríssimo, senão impossível, encontrarmos indicações sobre os trejeitos dos lábios, a forma do penteado, a cor dos olhos de uma personagem. Donde uma recusa da vivência romântica da emoção. A dor acontece no tronco ou nas extremidades dos membros (os dedos, em especial), nunca nas lágrimas.³¹⁹

Ora, neste contexto de total apagamento das expressões, a passagem em que Lenz Buchmann tenta cuspir e em que nos é mostrado o fio de saliva a cair pelo queixo, como se se tratasse da simples baba de um moribundo, ganha, pela excepção, um valor inflacionado e vem apoiar a visão que aqui tratamos do rosto, não como um registo de emoções e expressões mas como uma máquina excretória situada no primeiro andar do homem. Georges Bataille, em o *nus Solar* (1931), v nele a extremidade oral (contraposta à extremidade do nus) apta a vazar outros acréscimos do corpo:

(...) a extremidade facial assumiu uma parte – relativamente fraca mas significativa – das funções da excreção até ali voltadas, quase todas para a extremidade oposta, e os homens passaram a escarrar, tossir, bocejar, arrotar, assoar-se, espirrar, e a chorar muito mais do que os outros animais, tendo sobretudo adquirido a faculdade estranha de soluar e rir s gargalhadas.³²⁰

Longe desta ironia de Bataille que reduz o homem (e os demais animais) a um simples tubo de dois orifícios, sendo o bocal (composto por narinas, olhos, ouvidos, cérebro) um pouco mais complicado do que o anal, esta mudança de território das substâncias dejectas do ser humano leva-nos a fazer a seguinte interpretação: o objecto, o que, segundo a etimologia, deve ser rejeitado e atirado para longe, torna-se o rosto do humano, uma cara que tmbm excreta, ainda que se creia que com rostos de porcelana ou toda uma cosmética de boneca se possa dissimular esta realidade. S aceitando esta verdade e convivendo com ela, como com uma cara-metade, o homem estará apto a renovar-se e a descobrir o seu papel no ciclo da vida e da morte.

Encontrar o homem Deus, esse ser que alimenta a alma que  víscera? E a víscera, sendo alimentada, tmbm excretar o alimento divino? Estará Deus consubstanciado nessa matéria que se transforma com a actividade metabólica da víscera? Acompanhemos Pedro Eiras na análise do que Jean-Luc Nancy entende por essa matéria que é a alma:

³¹⁹ EIRAS, Pedro, *ibidem*, p. 130.

³²⁰ BATAILLE, Georges, *O nus Solar (e outros textos do sol)*, Assírio e Alvim, tradução e apresentação de Aníbal Fernandes, Lisboa, 2007, p. 79.

Recorrendo a Artaud contra Aristóteles, mostra que a alma é a experiência do corpo fora de si mesmo.

(...)

Continuando a ler Aristóteles, Nancy diz que, se a alma é a forma do corpo, esta forma não é exterior, não é suplementar: o próprio corpo não tem forma, mas é, ele mesmo, em si, forma. Nada de encarnações de um espírito. Pelo contrário; quando muito, ex-carnações, excreções: a merda e o espírito.³²¹

Este paralelismo entre a “merda” e o espírito encontra eco nas conclusões a que chega Dominique Laporte quando refere:

Existe una mierda buena. Indudablemente. No solo es la que debe depurarse, sino también la que purifica. Purifica porque es espíritu, alma. Y porque como cuerpo volátil que es, el alma no es más que un pedazo del cuerpo que de él se destaca.³²²

Entre o homem quotidiano e profano que se preocupa com a sua pegada ecológica e que começa a olhar para o lixo como um objecto que pode reciclar, e o homem que continua a buscar no sagrado a possibilidade de renovação espiritual, encontra-se o dejecto e o abjecto que funcionam como repelentes, separadores da relação do sujeito com o seu objecto, mas também como ímanes capazes de operar a catarse no sujeito, de modo a permitir o reencontro com o objecto. Se a semelhança fónica entre os três vocábulos, abjecto/dejecto/objecto, corrobora a proximidade dos conceitos, a massa de que são feitas as realidades por eles expressas confundem-se e diluem-se como a matéria de um corpo invertebrado que, senhoreando a realidade subterrânea, se apodera da vida que perdura.

³²¹ EIRAS, Pedro, op. cit., pp. 177-178.

³²² LAPORTE, Dominique, *Historia de la Mierda*, traducción de Nuria Pérez de Lara, 3ª ed., Pre-textos, Valencia, 1998, p. 112.

Conclusões

Certo escritor fala mesmo de uma “gramática das necessidades”: o organismo é um objecto que quer. E daí a diferença essencial: os outros objectos não desejam.

Gonçalo M. Tavares. *Um Homem: Klaus Klump*, p. 127

Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares, ambos nascidos na segunda metade do século XX, separados embora por uma geração, são uma referência na literatura ibérica contemporânea. Contudo, não é a realidade espanhola, ou melhor dizendo, catalã, nem a portuguesa a que emerge das suas obras aqui em apreço, mas uma realidade sem geografia que questiona o homem independentemente da sua nacionalidade. Ainda que a Barcelona de Quim Monzó apareça amiúde, iluminada pelo néon da pós-modernidade, não é ela nem as suas gentes, no que estas têm de distintivo, o foco de interesse do escritor. Mas se esta referência daria, apesar de tudo, um outro estudo em torno da obra monzoniana, em Gonçalo M. Tavares, a ausência de quaisquer traços de uma *portugalidade*, de que a onomástica é o primeiro indício, é notória³²³.

Por detrás deste aparente desprendimento em relação ao espaço ibérico – sublinhamos o adjectivo –, encontramos um compromisso com o mundo, ou seja, com o homem que o habita: o de o ajudar, através da literatura, a problematizar questões, a lidar com uma realidade cambiante e absurda, e, em suma, a enfrentar a catarse do viver.

O edifício visceral deste homem que habita o mundo rege-se por necessidades e desejos universais, daí que tenha servido de matéria-prima para chegarmos a outras questões também universais, também impregnadas do humano, embora de outro teor. As substâncias por ele libertadas são, num laboratório de análises clínicas, colheitas anónimas e repetidas que escondem uma verdade só detectável microscopicamente. Ao jeito de analista, penetrámos em algumas dessas substâncias exaladas pelo organismo das personagens – que surpreendemos, inclusive, na acção de as expulsar – para, através

³²³ Numa entrevista publicada pela *Editorial Caminho*, em Novembro de 2005, o escritor refere: “Mas a literatura é um assunto do homem, não de pátrias. Os grandes temas humanos atravessam os vários homens dos vários países. Podemos exprimir a dor que sentimos numa língua, mas a dor, ela própria não tem gostos ou restrições linguísticas.”

das metáforas contidas naquelas chegar às outras margens do corpo e ser testemunhos da tentativa da entidade autoral em honrar o seu compromisso com o leitor.

Vimos no acto de urinar, que Gonçalo M. Tavares considera ser “acção de macaco, um acto que nunca honrará a humanidade e as boas maneiras”³²⁴, um vestígio do nosso passado de primata, um regresso à nossa necessidade de domínio físico do território e dos nossos pares, na luta pela sobrevivência. Com o autor descobrimos uma urina forte de homem e uma fraca de mulher, distinção inexistente em Quim Monzó que coloca no mesmo patamar anjos masculinos e femininos a regar com urina o universo, com o mesmo poder de adubo, de fecundação. Também a ejaculação feminina, que sabemos ser um resíduo em relação à masculina, atinge através deste autor uma dimensão para além dos contornos de qualquer verosimilhança. Não devemos, no entanto, concluir por uma posição machista de um escritor em relação a outro, nem deixar-nos levar pela sensação de que os romances de Gonçalo M. Tavares, apesar da sua atemporalidade, respiram uma época mais antiga do que a que serve de base aos contos de Quim Monzó. Não esqueçamos que os cenários de *O Reino* são os da guerra, portanto, mais despidos, mais esqueléticos, mais próximos da tal existência sem maneiras, sem cortesia. É esta a forma que o autor tem de veicular a sua mensagem em redor da capacidade humana de vigiar, para se defender, mas também para atacar. Poderia ter optado por uma fábula entre símios que a mensagem não se afastaria desta linha.

Junto com a urina, as fezes constituem uma importante via de excreção. Contudo, verificámos, ao contrário do esperado, que a alusão ao acto de defecar ocorre em muito menor número, em ambos os autores, e tal não será devido à simples evidência de que urinamos mais vezes do que as que defecamos. Parece-nos, em primeiro lugar, ser um sinal manifesto de demarcação de distâncias em relação a toda uma tradição literária jocosa em torno da matéria fecal. O grosseiro “cagar”, acompanhado de gases e esgares, desde sempre ofendeu mais e fez mais rir do que o “mijar”. As gárgulas dos monumentos antigos, de cus para o ar, suscitarão mais a gargalhada, sobretudo se delas ainda se verter algum líquido escurecido (afinal, elas constituem parte da canalização do edifício), do que os meninos despidos das fontes com cara de anjo a verter água. Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares afastam-se de

³²⁴ TAVARES, Gonçalo M., *Pudor Excessivo e Método*. Disponível em: <http://www.plano21.net/terminal/toxic/gtavares.pdf>

Catulo ou de Quevedo e de tantos outros escritores que, como vimos, verbalizaram o excremento humano atirando-o sob a forma de palavras injuriosas ao rosto daqueles de quem escarneceram. Os nossos escritores não se coadunam com este tipo de grotesco e mostram não ter vontade de rir, pelo menos, não dessa maneira. Observemos um Quim Monzó, cada vez mais afectado pelo síndrome de Tourette, a olhar de soslaio uma plateia de espectadores, ou um Gonçalo M. Tavares contemplativo, cerebral, em cada pose fotográfica. Assim como se afastam do grotesco medieval ou renascentista, em parte recuperado dos Antigos, eles também se afastam da atitude provocatória dos que, ainda não há muito, levantaram o dedo médio, pai-de-todos, a um pai tirano, com vocábulos obscenos envernizados de “merda” e ranho. A provocação existe, mas a um outro nível, menos explícito, mais irónico, portanto. E o dedo, seja ele qual for, já não sabe para onde apontar. Daí talvez a amputação.

Mas poderemos fazer uma segunda interpretação em torno da quase anulação da defecação – ou do seu menor protagonismo em relação à micção – na obra dos autores. Necessitamos, para tal, de recuar ao estado fetal do ser humano. Dizem-nos os especialistas obstetras³²⁵ que os bebés no interior do útero materno libertam urina, saliva e células da pele, mas que dificilmente defecam. Exceptuando as situações anormais em que o feto está em sofrimento, o mecónio (assim se chamam as suas fezes) só é libertado quando o bebé estiver pronto para nascer. Num arrojado símile, ousamos ver no homem de Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares o feto imaturo, que urina mais do que defeca, ainda não preparado para nascer, neste caso, para *renascer*.

Efectivamente, o homem que se prepara para esse “renascimento” terá de passar por várias etapas que sistematizámos nos capítulos 4, 5 e 6. A questão do aprisionamento, tratada no primeiro desses capítulos, revela-nos que o ser humano é vítima das suas próprias construções enquanto ser civilizado, não só porque estas recalcam os seus impulsos – este é um aspecto já sobejamente estudado pela psicanálise –, como também porque estas se revelam inoperantes e desajustadas. Além das limitações da sua condição natural de ser mortal, elas são mais um problema com o qual ele terá de lidar. Talvez um dia ele consiga sair do saco que leva as hegemónicas bandeiras verdes da sociedade de consumo e onde se deixa sufocar sob um sol de Agosto por entre o seu mecónio que nunca foi promovido a excremento de verdade. Mas a revolta das vísceras acontece; ela é o grito de guerra do natural contra o artificial,

³²⁵ BAILEY, Rosemary (Menção de responsabilidade), Tradução de C.O., *Enfermagem obstétrica e ginecológica*, Publicações Europa-América, Lisboa, imp. 1976.

é a tentativa de sobreposição do animal ao social. É um abre-olhos dos esfínteres – digamo-lo ingenuamente. Assistimos ao seu triunfo no capítulo seguinte, que trata a questão do extravasamento, como se o nosso olhar condenado à horizontalidade se erguesse para o céu graças ao olho pineal de que falava Bataille³²⁶. Mas a vivência do excesso é uma experiência perigosa que leva o homem à euforia de viver cada dia na corda bamba do perigo, como se estivesse sob a influência de uma qualquer droga que, benévola ou malevolamente, lhe tenha posto umas asas brancas de anjo nas costas. Sémen e sangue misturam-se num cocktail doentio em Quim Monzó, ao mesmo tempo que as cenas de sexo se repetem numa guerra que cheira a dejectos humanos e a loucura, em Gonçalo M. Tavares. Só perante este despejo, o homem se purga dos seus males. Esta visão aristotélica da purificação da alma por meio da descarga emocional é tratada no último capítulo sob a visão de uma qualquer redenção pelo húmus, ou de um encontro com um Deus por conhecer.

É neste último capítulo que se encerra o ciclo de significações em torno da saliva. A baba do primitivo Xalak que enoja o Klaus prisioneiro do primeiro livro de *O Reino* é provavelmente do mesmo teor do cuspo de Lenz Buchmann, do último livro: ambos, a baba e o cuspo, significam o desejo de dominar, de amedrontar. Mas o cuspo de Lenz, tendo o estatuto de anteceder a visão da luz que o impede de odiar e que o faz “deixar-se ir”, sofre um género de mutação de significados: ele é, na nossa óptica, o cuspo que sela, que une e que limpa (não como o do dedo de Malone, de Beckett³²⁷, mas talvez como o de Jesus devolvendo a visão a um cego³²⁸). A baba que domina, que resiste e se deixa ir reencontra uma outra baba, a das larvas da fauna cadavérica, quando os tecidos do corpo que a produziu e expeliu se decompõem. Nesta gramática das necessidades, a coordenação dá lugar à subordinação que é sempre sinal de novas combinações até ao infinito, como acontece com o código linguístico. Chegamos ao ponto em que não nos restam mais dúvidas de que o corpo também fala, e fá-lo de maneira autónoma.

Tal não nos surpreende nestes escritores habituados a lidar com diversas linguagens: a das artes plásticas e a do palco, passando pelo cinema, pela fotografia, pela comunicação social, pela arquitectura, etc., sendo as duas primeiras denominador

³²⁶ Este olho, que estaria situado no cérebro, encontraria o seu equivalente num pénis cor-de-rosa embriagado de sol e enjoado pelo desespero da vertigem. Cf. BATAILLE, Georges, *O Anus Solar* (e outros textos do sol), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 70.

³²⁷ Veja-se o capítulo 2 do presente estudo.

³²⁸ No Evangelho segundo S. João (9,1-41), Jesus cospe na terra formando com ela uma massa mole que unta nos olhos de um cego.

comum em ambos. Homens do mundo, eles conhecem bem a aventura do estrangeiro, mas também a dos bares, no caso de Quim Monzó, e a dos cafés de bairro, no de Gonçalo M. Tavares, de onde, por entre um pensamento sobre um Gin Tónico ou um copo de água bebido com sede, observam os que pertencem à sua espécie. E os da sua espécie são homens que trazem consigo questões ainda por resolver, sobre a origem da maldade, o absurdo da existência ou a debilidade da condição humana. Também nós, leitores, fomos, de repente, apanhados em cenários labirínticos, ao lado dessas personagens angustiadas, como se estivéssemos no centro de uma instalação de Anish Kapoor com canhões disparando cera da cor do sangue³²⁹, ou a ser filmados por uma câmara de Ventura Pons³³⁰ e falássemos de repente catalão e todas as línguas do mundo e, ainda assim, estas não fossem suficientes para verbalizar uma resposta.

É na perplexidade perante as pequenas ironias da vida, que tocam o sensacionalismo, que encontramos o desconcerto do mundo, em Quim Monzó. Em Gonçalo M. Tavares, ele desenha-se de maneira maquinal, como se os homens se tornassem engenhos mecânicos capazes de segregar o mal, a destruição do outro e a sua também. Num como noutro caso, o grotesco vem à superfície, não o grotesco a que acima fizemos alusão, mas um grotesco pincelado de um humor negro que afinal se descortina por trás de um olho que pisca. Devolvamos, neste momento, as colheitas dos preciosos líquidos³³¹ ao laboratório de análises clínicas e, com as palavras de Kayser, concluamos este estudo:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás do nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma liberdade secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: *a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.*³³²

³²⁹ Referimo-nos à instalação *Shooting into the Corner* (2008-2009), em exibição no *Guggenheim* em Bilbao, de Fevereiro a Outubro de 2010.

³³⁰ Realizador que levou que adaptou *El porqué de las cosas*, de Quim Monzó, ao cinema, em 1995.

³³¹ Fazemos um paralelo com a instalação *Precious Liquids* (1992), da artista Louise Bourgeois.

³³² KAYSER, Wolfgang, op. cit. p. 161.

Bibliografia

1. Activa

1.1. Quim Monzó

MONZÓ, Quim, *Ochenta y seis cuentos*, (traducción de Javier Cercas), Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.

_____, *El mejor de los mundos*, (traducción del autor), Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.

_____, *Mil cretinos*, (traducción de Rosa Alapont), Editorial Anagrama, Barcelona, 2008.

_____, *La magnitud de la tragedia*, (traducción de Marcelo Cohen), Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.

1.2. Gonçalo M. Tavares

TAVARES, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*, 3ª ed., Editorial Caminho, 2007.

_____, *A máquina de Joseph Walser*, 3ª ed., Editorial Caminho, 2007.

_____, *Jerusalém*, 7ª ed., Editorial Caminho, 2008.

_____, *Aprender a rezar na Era da Técnica*, 2ª ed., Editorial Caminho, 2007.

_____, *água, cão, cavalo, cabeça*, 2ª ed., Editorial Caminho, 2006.

1.3. Outros autores

ANTUNES, António Lobo, *Os Cus de Judas*, Vega, Lisboa, 1979.

BALZAC, Honoré de, *Médecin de Campagne*, Libraire Éditeur, 1845, Paris.

BARBOSA, Pedro, *O guardador de retretes*, 2ª ed., Edições & Etc., Lisboa, 1978.

CELA, Camilo José, *La Colmena*, 14ª ed., Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Don Quijote de La Mancha, I*, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 2005.

_____, *Don Quijote de La Mancha, II*, Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid, 2005.

- DELIBES, Miguel, *El camino*, Ediciones Destino, Barcelona, 2007.
- _____, *El príncipe destronado*, Ediciones Destino, Barcelona, 2007.
- FONSECA, Rubem, *Secreções, Excreções e Desatinos*, Campo das Letras, Porto, 2001.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, selecção e organização de Jorge Silva Melo, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.
- JOSÉ MILLÁS, Juan, *Los objetos nos llaman*, Seix Barral, Barcelona, 2008.
- MALINCONI, Nicole, *Hôpital Silence*, ed. de Minuit, Paris, 1985.
- MELO, Patrícia, *Jonas, o Copromanta*, Campo das Letras, 2009.
- PACHECO, Luiz, “O Libertino passeia por Braga, a idolátrica, o seu esplendor”, in *Textos Malditos*, ed. e arranjo gráfico de F. Ribeiro de Mello/Ed. Afrodite, Lisboa, 1977, pp. 17-48.
- PASCOAES, Teixeira de, *Aforismos de Teixeira de Pascoaes*, selecção e organização de Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.
- PEIXOTO, José Luís, *Nenhum Olhar*, 5ª ed., Temas e Debates, Lisboa, 2002.
- _____, *Uma Casa na Escuridão*, 2ª ed., Temas e Debates, Lisboa, 2002.
- QUEVEDO, Francisco, *Poesia varia*, ed. de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1989.
- _____, *Gracias y Desgracias del ojo del culo*. Disponível em: <http://www.analitica.com/bitblío/quevedo/culo>.
- SARAMAGO, José, *Objecto Quase*, Moraes, Lisboa, 1977.
- _____, *Memorial do Convento*, 2ª ed., Editorial Caminho, Lisboa, 1982.
- _____, *A Jangada de Pedra*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986.
- _____, *História do Cerco de Lisboa*, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.
- _____, *Ensaio sobre a Cegueira*, Editorial Caminho, Lisboa, 1995.
- _____, *Todos os Nomes*, Editorial Caminho, Lisboa, 1997.
- _____, *A Caverna*, Editorial Caminho, Lisboa, 2000.
- _____, *O Homem Duplicado*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002.
- _____, *A Viagem do Elefante*, 3ª ed., Editorial Caminho, Lisboa, 2008.
- SÜSKIND, Patrick, *O Perfume*, Editorial Presença, Lisboa, 1986.
- VERÍSSIMO, Luís, “O Lixo”. Disponível em: <http://7leitores.blogspot.com/2008/07/o-lixo-luis-fernando-verssimo.html>
- VICENTE, Gil, *COPILAÇAM DE TODALAS OBRAS DE GIL VICENTE*, volumes I e II, Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

2. Passiva

2.1. Sobre Quim Monzó

GÁLVEZ, Jordi, «Guadalajara, lecture de quatre contes», in *Revue d'Études Catalanes*, nº 1, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1998. Disponível em: <http://www.monzo.info/squad2.htm>

GREGORI SOLDEVILA, Carme, “Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc apròdic monzonià”, in *El bricolatge literari* (de la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

GUILLAMON, Julià, *Monzó, Com triomfar a la vida*, Galaxia Gutenberg, Cercle de Lectors, Barcelona, 2009.

OLLÉ RODRÍGUEZ, Manel, “Quim Monzó”, in *Lletra*, el espacio virtual de literatura catalana de la universitat Oberta de Catalunya.

Disponível em: www.lletra.uoc.edu/es/autor/quim-mozo

Artigos e entrevistas transcritos em *Corpus Literari*:

Disponíveis em: www.joanducros.net/corpus/Quim%20Monzo.html :

1. GALVES, Jordi, “Monzó, novel.lista”, in *La Vanguardia*, Barcelona, 19.10.2005.
2. JOSEPH ISERN, Joan, “Magnífic novel.lista”, in *Avui*, Barcelona, 21.12.2005.
3. MOIX, Ana María, “Mundo cruel”, in *El país*, Madrid, 27.02.2004.
4. PIÑOL, Rosa Maria, Artigo de Rosa Maria Piñol, “La lengua limpia de Monzó”, in *La Vanguardia*, Barcelona, 30.09.2005.
5. PUIGDEVALL, Ponç, “Una violència extranya”, in *El país*, Madrid, 10.11.2005.
6. RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, Entrevista, in *El País*, Madrid, 27.04.2002.

2.2. Sobre Gonçalo M. Tavares

EIRAS, Pedro, *A Moral do Vento, Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Editorial Caminho, Lisboa, 2006

Entrevistas:

1. FARDILHA, Rosário, “Divas & Contrabaixos: A escrita orgânica de Gonçalo M. Tavares”, 12.01.2005. Disponível em: www.noticiasdeaveiro.pt/pt/4770/divas-contrabaixos-a-escrita-organica-de-goncalo-m-tavares-ii/

2. Entrevista da Editorial Caminho realizada a partir de questões formuladas pelos leitores e publicada em Novembro de 2005, Disponível em: http://html.editorial-caminho.pt/area_outrasinfos_q1obj_--_3D62799_q236_q30_q41_q5.htm
 3. Revista *LER*, Livros & Leitores, nº 93, Julho/Agosto de 2010, p. 49.
- TAVARES, Gonçalo M., “Arquitectura, Natureza e Amor”, *Opúsculo 14. – Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Dafne Editora, Porto, 2008. Disponível em: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_14.pdf
- _____, *Pudor excessivo e método*. Disponível em: <http://www.plano21.net/terminal/toxic/gtavares.pdf>

2.3. Geral

- AAVV (MEINDEL, Dieter, MONTEIRO, Ofélia Paiva, SIMÕES, Maria João, MARIANO, Maria do Rosário), *O Grotesco*, Centro de Literatura Portuguesa FLUC, Coimbra, 2005.
- ALVES, Albertino, “O Delírio da disformidade, o corpo no imaginário grotesco”, in *Comunicação e Sociedade*, vol. 4, 2002, 117-120.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *Lecturas de ficción contemporánea*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 2009.
- BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, (tradução de Maria Isabel Braga), Litoral Edições, Lisboa, 1989.
- _____, *A psicanálise do fogo*, (tradução de Maria Isabel Braga), Litoral, Lisboa, 1989.
- BAILEY, Rosemary E. (Menção de Responsabilidade), *Enfermagem obstétrica e ginecológica*, (tradução de C.O.), Publicações Europa-América, Lisboa, imp. 1976.
- BARROS GARCÍA, Benamí, “Introducción a la simbología del dedo en los clásicos de la Literatura Rusa de la segunda mitad del siglo XIX”, in *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 36, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, (tradução de José Bernardo da Costa), Moraes Editores, Rio de Janeiro, 1968.
- _____, *O Ânus Solar*, (tradução de António Carlos Viana), Hiena Editora, Lisboa, 1985.
- Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/30339926/Georges-Bataille-O-Anus-Solar>

- _____, *O Ánus Solar (e outros textos do sol)*, Assírio & Alvim, (tradução e apresentação de Aníbal Fernandes), Lisboa, 2007.
- BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, (tradução de Maria Margarida Barahona, pref. de Eduardo Prado Coelho), Edições 70, Lisboa, imp. 1974.
- BÍBLIA SAGRADA, Edições Paulistas, Lisboa, 1978.
- CEIA, Carlos, *E-Dicionário de Termos Literários*.
Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *História do Fim do Mundo*, (tradução portuguesa de Jorge Pinheiro), Publicações Europa-América, 1994/95.
- COLOMBINO, André Flores, “Parafilias”, in *Revista Argentina de Sexualidade Humana*, nº1, 1999, p. 7-35.
- ECO, Umberto, *A História do Feio*, (tradução de António Maia da Rocha), Difel, 2007.
- FERREIRA, Márcia Porto, *Transtornos da excreção: enurese e encoprese*, Casa do Psicólogo, São Paulo, 2004.
- FREUD, Sigmund, *O futuro de uma ilusão, o mal-estar da civilização e outros trabalhos*, (traduzido do alemão e do inglês sob a direcção de Jayme Salomão). Edição standar brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXI, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1969.
- _____, *Textos Essenciais de Psicanálise: a teoria da sexualidade*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1989.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *Fragmentos para a una Historia de la Mierda, Cultura y Transgresión*, Universidad de Huelva Publicaciones, Huelva, 2010.
- KAYSER, Wolfgang, *O Grotesco*, Perspectiva, São Paulo, 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essais sur l'abjection*, ed. Seuil, Paris, 1980.
- LAPORTE, Dominique, *Historia de la Mierda*, (traducción de Nuria Pérez de Lara), 3ª ed., Pre-textos, Valencia, 1998.
- LOPES, Graça Videira, “O peso da gravidade – Corpos e gestos da poesia galego-portuguesa”, in *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*, coord. BUESCO, Ana Isabel, SOUSA, João Silva de, MIRANDA, Adelaide, edições Colibri, Lisboa, 2006, 297-304.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

- MEILMAN, Léa, NEVES, Flávio José de Lima e BERNARDES, Wagner Siqueira, “Estados conturbados do corpo: dor, gozo e glória”, in *Estudos de Psicanálise*, nº 30, Belo Horizonte, Agosto de 2007.
- MINOIS, Georges, *História do Riso e do Escárnio*, (tradução de Manuel Ruas), Editorial Teorema, Lisboa, 2007.
- MIRANDA, José Bragança de, “Sobre o feio, a segunda metade da Arte”, in *Jornal de Letras*, Outubro de 2007.
- OLIVEIRA, Sílvia, “A imarcescível razão cínica (a narrativa de Mário-Henrique Leiria e Luiz Pacheco)”, in *Revista Estudos Portugueses*, nº 6, Luso Española de Ediciones, Salamanca, 2006, pp. 209-218.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. e RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Edad Ensayo, Madrid, 2008.
- SANTOS, Carlos Pinto, NEVES, Orlando, *Dicionário Obsceno da Língua Portuguesa*, Ed. Bicho da Noite, Lisboa, 1997.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto Editora, Porto, 2005.
- SMITH, David Livingstone, *The most dangerous animal, Human nature and the origins of War*, St. Martin's Press, 2009.
- THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Methuen, London, 1972. Versão on-line de David Lavery.
- TOPA, Francisco Topa, *Folguedos escatológicos inéditos do Século XVIII – Versos do Entrudo em metáforas fedorentas, uma peidorada e três peidologias*, Edição do autor, Porto, 1998.
- TOURAINÉ, Alain, *Um novo paradigma para compreender o mundo hoje*, Instituto Piaget, Lisboa, 2005.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny (org.), *Surrealismo Abjeccionismo, antologia de obras em português*, Minotauro, Lisboa, 1963, reed. 1992.
- VÍCTOR RODRÍGUEZ, Héctor Corpa, “La mierda sienta cátedra”, in *Un suplemento de El Mundo*, nº 496, 17.04.2005.
- VINCENT, Jean-Didier, *Biologia das Paixões*, (tradução de Emílio Campos Lima), Publicações Europa-América, Mem Martins, 1988.